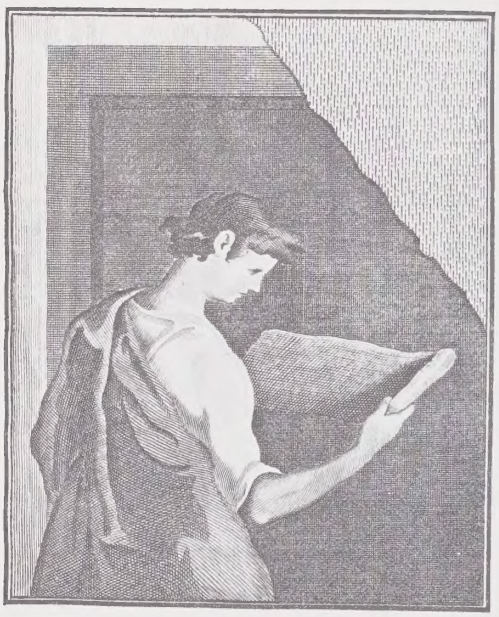


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/kunstmuseetsaars07unse

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

1920

KØBENHAVN
GYLDENDALSKE BOGHANDEL · NORDISK FORLAG
H. H. THIELES BOGTRYKKERI
1920

N
1915
A1
v.7

THE GETTY CENTER
LIBRARY

INDHOLD

JOAKIM SKOVGAARD: P. C. Skovgaard. Kunstforeningens Udstilling i Hundredaaret efter hans Fødsel 2
KARL MADSEN: P. C. Skovgaards Illustrationer til H. C. Andersens Eventyr 45
V. THORLACIUS-USSING: Træskærerarbejder af Claus Berg i københavnske Museer 57
KARL MADSEN: En Kopi efter et italiensk Portræt 70
POUL NØRLUND: To Processionskrucifixer fra Nationalmuseet 74
KARL MADSEN: Til Minde om Theodor Philipsen 82
OTTO ANDRUP: Kunstnere ved den udvalgte Prins Christians Hof 96
KARL MADSEN: En Samling af ældre Malerkunst udstillet i Museet i Efteraaret 1920 111
LEO SWANE: Anders Zorn 135
VICTOR P. CHRISTENSEN: Carl W. Schnitler: Malerkunsten i Norge i det attende Aarhundrede. Kra. 1920 136
KARL MADSEN: Nogle Restaurerings-Resultater 138
Blandede Meddelelser 141
Fortegnelse over Illustrationerne 145
Register over Kunstnernavne 148

P. C. Skovgaard: Aften i skoven. Ufuldført. Gave til museet fra Agnete og Joakim Skovgaard.

Nordskoven ved Jægerspris. Studie til museets billede. Tilh. frk. Sigrid Matthiessen.

P. C. SKOVGAARD

KUNSTFORENINGENS UDSTILLING I HUNDREDAARET EFTER HANS FØDSEL

I

I 1893 rygtedes det, at en yngre kunstner havde set et studie af Fader hos dr. Mathiessen i Køge, og det var da det bedste af alle Faders studier, det havde han selv ment. Jeg fik to venner til at følge med derned. Vi så det udmærkede studie til galleriets billede med storkeegen i Jægerspris nordskov. Det var dejligt, den ejendommelige, om gammel kunst mindende samstemmen af fyldige rolige levende farver, bed sig stærkt fast i min hukommelse, mon det virkelig var hans fineste studie?

Når jeg i akademitiden fik Skredsvig med hjem at se i faders mapper, var der naturligvis enkelte studier det særlig glædede mig at nå til og vise, mange var jo ufærdige og fangede ikke øjnene som de senere har gjort, vel plejede og i ramme.

Studiet med bøgestammen med den afbrækkede gren husker jeg som måske toppunktet, sådan som penselen med bred kraft

havde karakteriseret ved og mos og bark, man kunde jo finde biller i mosset og skære i barken for at se dens røde indre, det var lige til. Senere da det blev mit, havde jeg den skuffelse, at jeg ikke kunde finde en ramme, der ret klædte det, så det var en lang tid ikke i forgrunden, indtil vi nu lavede til udstilling og fandt den rigtige ramme, der satte det på plads. Det er fra 1858, dr. Mathiessens fra 1842 eller 1843. Blandt mine andre studier af fader elskede

Bøgestamme med en afblæst gren. 1858. Tilh. Joakim Skovgaard.

jeg højt et fra Knabstrup fra 1874, Baunebakken imod morgensolen, farveskønt og dejligt let malet.

Her har vi tre vidt forskellige tider i faders kunst, hver med sine ejendommeligheder, værd at mærke sig. I den første den levende pensel, den både flydende og mættede farve, i den anden den store kraft og bredde, i den tredie atter den fine farve, men anderledes end i den første tid, bred pensel, men ikke så farvemættet som i studiet fra 1858.

Efterhånden fik broder Niels flere og flere af faders studier i ramme, således studiet fra Ebberød sø, vidunderlig klart og helt, allerede fra 43, dette rige år, da han og Lundbye fulgtes til Vejby, hvor sidstnævnte straks tog fat, medens fader de første dage kun så sig om og så gav sig til at male en slibesten i en gård, hvorudover

Lundbye bemærkede, nå, længe gik du og bestilte ingenting, og endeligt vælger du en slibesten. Men god bliver den. Det var nu ikke heller en almindelig en, den var meget malerisk, meget mere end de knibtænger og syleskafter og den almindelige slibesten, fader gav sine elever til at prøve deres kræfter og øve deres tålmodighed på, inden de gik videre ad kunstens knudrede vej. Niels fik også nogle helt tidlige i ramme, navnlig et studie til galleriets billede fra Tisvilde skov, endnu lidt prøvende i penselen men yndigt i de nedstemte grålige dagtoner under den hvide sky. Den stump havremark fra 1843 var alt for længe siden gået op for mig som en perle, med en penselføring, der på den sikkreste og mest legende måde karakteriserer den grønne havre med vipper og strå, sandelig ikke for enhver at tumle. Studiet af de høje bøgestammer fra Delhovedskoven, vist fra 1854, fejet op med bred kraft og gyldent lys havde længe betaget mig, men så så jeg hos en af vore venner det nu af

Bøgestammer i Delhoved skov. Tilh. Niels Skovgaard.

galleriet købte studie af Nysø set fra Præstø, solnedgang. Var det dog ikke det dejligste af alt ved den kraft, hvormed den rige aftenstemning var givet, solnedgangen bag de boltrende skyer, farverige, så langt fra det kulørte? Men galleriet har også et andet studie fra Nysø. Det er dag, et tordenvejr tårner sig op, ruller hen over haven, det er fra 1870, farven er fin grålig, penselen overlegen let, motivet rigt og afrundet; jeg kunde også foretrække det.

Fra Præstø over mod Nysø. 1846. Kunstmuseet.

II

Ved et sporvognstoppested traf jeg en af vore udmærkede komponister, han havde været to gange på kunstforeningens udstilling og frydet sig. Studierne sprang jo som blomster lige ind i hjærtet på en, yttrede han, ikke så med de store billeder, de tog ham ikke ret, men så havde han sagt til sig selv, det må jo være min fejl, at jeg ikke kan skønne paa dem, Skovgaard har jo ment noget med at male dem sådan. Anden gang tog han sig for at fordybe sig i dem, og det hjalp. Som musiker kunde han glædes over den måde på hvilken fader havde samlet masserne, gruperet, ordnet, afvejet, for at få helheden, den store harmoni, frem. Ja sådan er det, stu-

dierne springer først i øjnene, det er som at gå på en eng i skoven og plukke blomster, man farer glad fra den ene til den anden, og glemmer de store træer. Lad mig plukke en endnu, inden jeg løfter øjnene.

Af en meget agtet mand fik jeg anmodning om at sælge mit lille studie, »Subiaco mod aftensolen«, til et sted, hvor det vilde være en ære at have det. Jeg ønskede dog at overveje sagen.

Det lille studie hængte i en af de store sale, hvor lyset ikke var

Subiaco mod aftensolen. Tilh. Joakim Skovgaard.

nær saa godt, som i sidelysværelserne, hvor der i alt fald om morgenen var ganske yndigt. — Faders billeder og studier trænger gennemgående til alt det lys, de kan få; et af de mesterligste studier jeg ejer, var ikke til at se, der hvor det hængte i ovenlyssalen. På den lyse plads i vor dagligstue, har det en herlig, solgylden farve, rigere jo lysere vejret er. Det var derfor godt set at finde Subiaco-studiet og slå ned på det, men jeg ønskede altså at betænke mig. En morgen inden folk kom, gik jeg rundt med det, og hængte det mellem de bedste studier fra forskellige tider. Det stod sig over alt, der var kun et, som kunde tage det, en vej udenfor Nysø have, årstal mangler. Det var pragtfuldere i farvesødme og endnu lettere i en lignende farvebehandling. Naturens farver er ikke særlig nøje

trufne, men det er så lykkelig en hånd der her har fået de dejligste farver i foræring. Men ellers gjorde Subiaco gennemgående de andre lidt magre, eller hårde, eller smålige, fordi det selv er så rigt og blødt i tonerne over bjærgene, som svømmer i den nedgående sols stråler, man har den lige i øjnene. Nej! det var ikke

P. C. Skovgaards barndomshjem i Vejby. Tilh. kunsthandler M. Grosell.

til at skille sig ved. Nu er det midtpunktet på den ene væg i vor lille cinoberrøde dagligstue, hvor der nu udelukkende hænger studier af fader. Men lad os rette ryggen og se op.

Vi må dog tage et par portraitter med undervejs. Det gjorde så smukt på udstillingen, at landskabsrækkerne jævnligt afbrødes af figurbilleder og portraitter, og af dem er der navnlig et par fra de tidlige år, der på lignende vis kunde pynte i bogen.

Tidligt havde fader malet smukke portraitter, f. ex. et inderlig sødt lille et af sin søster Mine fra 1836, kendere siger, de kunde tage det for en tidlig Købke, og da var fader kun 19 år.

24 år gammel malede han Lundbye i arbejdskittel, og det er

ganske forbløffende at han allerede i den alder former så sikkert og maler med en sådan kraft. Han har ikke ført penselen kraftigere siden. Solen falder ind på modellen, så der er megen virkning i

Magdalene Aggersborg. Tilh. Niels Skovgaard.

belysningen. Udførelsen er ganske overlegen og farven lyser, særlig panden er fortrinlig.

Desværre kan vi ikke finde årstallet på de to portraitter han formentlig et eller to år senere malede af sin mormoder, Magdalene Aggersborg, født Haar. Der er en mærkelig forskel på disse to udgaver i omtrent samme stilling. Det jeg ejer, former sig kraftigt i stuebelysning og dragten er ypperlig malet. Fader har muntret sig

med det mørke violette silkesjal som står smukt til den blåsorte kjole o. s. v., men det der fortælles om billedets tilblivelse, er så kendelig sandt. Oldemoder skulde i sine bedste klæder, naturligvis. Om det var efter eget ønske, husker jeg ikke, men tiden gik med påklædning, mulig det kunde mærkes, at fader blev utålmodig, i hvert fald indsneg sig en gnavset stemning, og hvordan man så bar sig ad, det er tydeligt, at fader har kæmpet ærligt, så blev resultatet ikke det ønskede, udtrykket er træt, og når lige undtages hagen er penselen i selve ansigtet lidt slæbende. Underligt at sige om et portrait der alligevel er så godt, men det kommer af at den anden udgave, som broder Niels ejer, er så fortrinlig. Jeg tænker mig at den er den sidstmalte, at fader har villet prøve om igen, om det ikke kunde gå bedre, og det blev hans bedste portrait. Fru Freund? ja det er måske også hans bedste, men de er så forskellige, så de ikke kan vurderes imod hinanden. Den nye oldemoder former sig ikke ud, billedet virker ret fladt, men penselen, hvor den lever, og farven så dejlig, udtrykket så mildt og tilpas. Her er hagen ikke det bedste, øjnene, øjnene, kanten af de nedre øjelåg, lidt hængende, nej, som de er malede!

III

Men nu må vi til skovs.

Fra midt i trediverne til 1843 gik udviklingen for fader med dampfart, og billeder malede han efter studierne eller til tider næsten uden studier, synes det. I det mindste kender jeg kun tegninger til det udmærkede billede af Højerup kirke på Stevns, som er dateret 1842, ligesom det tilsvarende, »udsigt fra Frederiksborg slot«, til hvilket jeg kender flere udmærkede studier og tegninger. Begge er de malede til sammen med et af gåsetårnet, malet af Lundbye, at smykke de tre vægge i den sal, de to venner dekorerede for faders onkel, vekselmægler Aggersborg i Holmens kanal nr. 4. I alt faldt billederne var brudegave, en kongelig gave, men Aggersborg var også vor families gode onkel Kristian. Barnløs var han fader for hele slægten. Gåsetårnet er malet efter en tegning af fader, i dristighed var Lundbye her et hestehoved foran.

Frederiksborgbilledet er det holdningsfuldeste, fastest komponerede og bredest malte af faders to billeder, Stevns har en egen ynde; begge er de næsten så friske som studier. Man kan mærke

søluften fra den friskindskyllede tang der nede under klinten, hvor Østersøen ruller sine bølger, ser man nøjere til, opdager man Københavns spir i horisonten.

Højerup kirke på Stevns klint. 1842. Tilh. Joakim Skovgaard.

Dengang billederne til udstillingen begyndte at strømme ind, var det først overvejende studier og mindre billeder, der kom, nogle få større, det store fra Iselinge. De tog ikke ret, ikke nær som studierne, og dog måtte jeg gang på gang spørge efter de store, om de dog ikke kom.

Jeg vidste jo godt, at i levende farve stod de ikke mål med studierne, men jeg følte også, at uden dem vilde udstillingen blive til småtteri. Og godt var det, at de kom, selv om de måtte døje den dæmpede belysning i de store sale ved vintertid.

De gav alligevel faders syn på kunst, viste, i hvor høj grad han

tænkte på væggen, når han malede. Det giver jo også en stue en ganske anden holdning, at have et tilpas stort billede over sofaen, især når det er så godt afbalanceret og komponeret, som fader kunde gøre det, end om væggen i stuen kun hænger fuld af mindre ting.

Så står vi nu foran den lange række billeder som fader har efterladt og deriblandt mange større, nogle anselige. Fristende nok,

Udkanten af Tisvilde skov. Blæst. 1844. Tilh. direktør D. Berg.

at dvæle ved mange, det vil dog her føre for vidt. »Parti ved udkanten af Tisvilde skov, Blæst«, udstillet 1845, da fader var 28 år, har meget af den dejlige pensel fra disse år og er i alle måder skønt, og fyldigere end billederne fra Højerup og Frederiksborg. I det lille studie til billedet piber blæsten endnu mere sandet, og sølvtonerne over det kratvoksede jordsmon er endnu dejligere, men én ting er jo hvad studiet, som man kan tage i hånden og holde hen ved vinduet, beskue som en juvel, kan udstråle, og en anden, hvad der gør godt i et billede. I dette billede er dejligheden omsat i mur, kunde jeg sige, stoffet og behandlingen passer til en væg, en væg gjort af godt materiale.

I 1847-48-49 falder det første Vognserupbillede med sine studier. Dette sommerligfestlige billede er velkendt, de lige linier, som i en allé eller havegang, som fader kunde benytte så vel, viser sig her med fuld majestæt. Studiet fra 1847 viser hele motivet, men i ikke nær så smilende vejr, trods det er i juni måned, er der lidt tørt, køligt ved gråvejret, men en mageløs sand farve helt igennem, noget så usminket og helt, og en fast kraft i penselen, som huskes.

Landevej ved Vognserup. Studie 1857. Tilh. generalkonsul Valdemar Glückstadt.

Det hængte på Høyens væg, henimod vinduet, og det er jo ikke at undres på, at de der vidste, hvor billederne skulde hænge. Ligeoverfor hængte et, svigerinden tilhørende, fra egnen ved Kongens møller, 1844, nu på galleriet. Det tog mig mest dengang, det var så legende i penselen og friskt i farven, nu ser jeg, at der er noget af monumentet i det andet.

Fra 1851 er studiet af »Skodsborg dam«. Solen spejler sig som en stribe i den fjærnere del af søen, og fader har gærne villet give dens pragt så stærkt som muligt, har derfor stemt omgivelserne dybt ned i farven, den omgivende skov spejler sin mørke masse i søen, studiet må hænge lyst, for ikke at blive helt sort. Heldigvis hængte det i den lyse række værelser med sidelys, hvor de tidli-

gere småting sås så dejligt. Om morgenen, når selve sollyset faldt ind på studiet, da var det værd at se. Mørket skiltes og blev til farve, skyen lyste på luftens dejlige stof og søens solbro næsten blændede. Det var måske mere end der klæder den dekorative virkning, men det var festligt, og så var det jo ikke billedet alene, der fik solstråler, væggen udenom var jo også belyst. Hvem holder ikke af sol ind i stuen.

Allerede fra 1844 kan man spore den brede pensel, som var fa-

Landevej ved herregaarden Vognserup. 1849. Kunstmuseet.

ders lyst, men efterhånden en tillært arbejdsmåde, (hvad der kan være en styrke men også har sine farer); Morgenens friske liv var ved at vige for arbejdsdagen. Ikke så at forstå, at der ikke var arbejdet før, for det var der godt nok, men den kraft, der ved Eckersberg var tilført os fra Frankrig, og som omtrent samtidigt blomstrede op i en række unge mænd, var ved at slides. Det ord af Vermehren, at det maleri, hvori man ikke på en smuk måde føler, hvad arbejdet har kostet, har ikke rigtig værd, betegner vistnok retningen, kunsten dengang måtte tage. Man vilde have arbejderne færdige, helt fuldførte. Senere har man set, hvad det kunde føre til, og i frygt for at strande på de skær, er man efterhånden bleven tilbøjelig til at nøjes med det mindst mulige for at beholde frisk-

heden. Nu er forholdene meget forskellige fra da, nu er der en uafbrudt forbindelse med verdenskunsten, ikke mindst den nyeste, dengang søgte man den klassiske kunst, kom ikke så meget ud, og kom man, var det Italien og ikke Paris, der drog. Vennerne så på hinandens arbejder. Vejret der ude fra lagde sig.

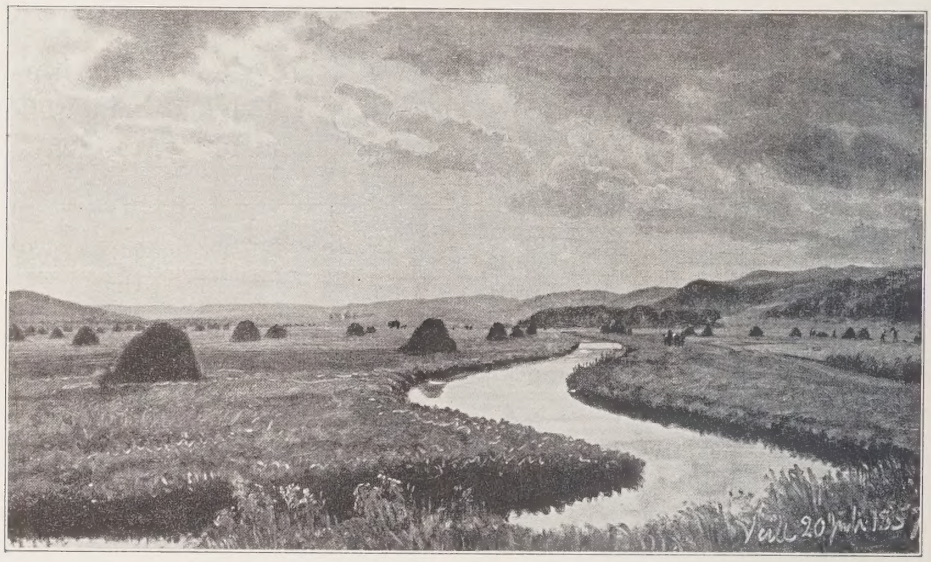
Fader havde dog sit i sinde, han vilde bygge sit maleri med stuen og væggen for øje, og det at hans vilje så bevidst arbejder efter et mål, og det med stor kraft, bøder på, hvad der på anden vis

Susåens oversvømmelse. Studie. Tilh. fru J. Simmelkiær.

kunde svinde, tilmed fornyer han sig stadigt gennem sit arbejde i naturen, og selv om der kan findes matte og småligt pilne studier, og studier uden farveskønhed, så kan der fra samme tid lyse os den største kraft og friskhed i møde.

Hans rejse til Italien i 1854 har styrket ham i kampen for det monumentale i billederne, han gik grundigt på de gamle gallerier, malede mindre, omvendt af hvad han gjorde i 1869, da han atter var der nede. Denne tumlen med masserne, denne lyst til det brede foredrag, giver hans mandomsgærning sit præg, sin vægt i det samlede billede. Allerede inden Lundbye døde, var faders tilbøjelighed kendelig nok; i modsætning til Lundbye, som foretrak den private køber der inderligere kunde gå op i sit billede, foretrak fader den offentlige samling, han malte helst for hele folket, men på galleriet hørte

billedet hjemme — kunstværket, hvor kunstnerens mening kunde kendes — studiet var til for arbejdsbrug. Sådan så fader på sagen. Det bedste turde være at samle og byde folket blomsten af begge dele.



Eftermiddag på Vejleeng. 1857. Tilh. fru Anna Lund, født Marstrand.

IV

Det store Iselingebillede fra 1857 er vist midtpunktet i det tiår, men allerede i slutningen møder vi atter et højdepunkt. Af Iselingebilledet havde jeg ikke ventet så særdeles meget, vist fordi det forestillede den lysegrønne forårsskov, og jeg var vant til at regne fader for en rigtig sommermaler, de mørke runde bøge som fortoner sig under den dybtblå luft med de lysende store skyer, var netop hans, og da jeg så så dette forårsbillede, som det stod i de lyse små stuer mod en grålig væg, så det grårsset og blegt ud. Sikkerlig er nogle lasurfarver forsvundne, og der er efter sigende brugt kromgult i det lysegrønne, og den bliver med tiden grå. Noget snavs er vel kommet til, hvor var forårets friskhed henne? Så kom det ind på de røde vægge. Det er malet til lignende røde vægge, og skønt lyset der var svagere, vandt det mægtigt i virkning.

I Iselingebilledet kan man i sandhed på en smuk måde føle arbejdet, men man føler det, og allerbedst er det dog nok, om man kunde glemme det. Tålmod og trofasthed er dyder, der i Danmark har gammel hævd, og arbejdes der i hårdt materiale, som når

Bøgeskov i Maj. 1857. Tilh. etatsraadinde P. Hammerich.

Olympia eller Parthenons gavlene gøres, da er tålmodets soliditet en tilgift til det åndfulde arbejde. I maleriet er det skønt, når det åndsbårne rører sig friere.

Hvad billedet har, er en stor dekorativ fylde, dejligt komponeret som det er med de lodrette stammer og de runde lysegrønne kroner, der vælder med unge livskraftige blade. Og så de vandrette linier forneden, jorden så lavt nede og med den udmærket anbragte stafage. I Midten ungdommen, den ene pige i mildt gul dragt, den

anden i dyb mat rødviolet, som står så godt til det grønne, og hunden, som mærker sin herre komme. Der er alle vegne noget, hvem kender ikke, at om foråret lever det rundt om. Folk rører sig i det fri, børnene sætter sig i græsset og blæser mælkebøtter, der kryber en sort snegl på vejen, hvor bøgenes knopskæl ligger i hjulsporene. Ser man nærmere til, opdager man et par bogfinker i den unge ask, som med sine olivenbrune skud, der er ved at bryde, står så smukt mod de lyse bøge. Der kryber en snegl med hus på ryg op ad grenen. Ja og se! oppe i kronen af den nærmeste bøg, helt i hjørnet, skimtes en skovdue der opskræmt smækker afsted, ja, og en til, der vil følge, og en endnu, der allerede er ved at forsvinde mellem toppene. Men sommerfuglen? jo, så virkelig! der sidder jo en på mælkebøtten og suger af alle kræfter. Hvorfor flyver den ikke? måske det ikke ret giver den dansende flugt kun at sætte en, mulig har han ment, at to eller tre i luften, vilde fange øjet for meget. Nu sidder den og suger, som rødderne suger til bladene. Rent malerisk sprudlende er penselen ikke, alt er tegnet omhyggeligt og gennemstuderet, men til gengæld er der en plastisk rolig holdning også farveholdning, som passer til de røde vægge. Der er mur i det billede, det er en del af væggen og var så vidt jeg ved, på sin oprindelige plads ligefrem sat op i en forsænkning i muren, så det sad endog lidt tilbage for væggen. Det skulde nok give fasthed og samhørighed. Det er ikke det åbne vindues naturalisme. Hvor jeg er kommet til at holde af det, eftersom jeg fordybede mig i det. Den inderlige forståelse af naturen, som den om foråret udfolder sig, når træer og planter suger saften op af den fugtige solvarme muld og al ting gror, er netop det, dette billede giver; i al sin rolige plastik gror det, hvor man så vender øjet. Og synes nogen, at det er for omhyggeligt tegnet, forgrunden for detailleret, så er den skam alligevel holdt godt på plads og alt andet end smålig, den er fyldig nok, se dog de unge skarntyder der til højre, som de endnu hænger tunge og bløde med toppen og suger kraft til også at rette den i vejret, malet med en dejlig fuld pensel. Man kunde ønske sig at være barn, så man på knæ i sofaen kunde undersøge alt dette fra det ene hjørne til det andet. Penselen fra halvtredserne og tredserne havde en egen tung vægt, en langsom ro, ikke den inspirerede nervøsitet, vi nu sætter så højt, det er vægtigt, solidt, færdigt arbejde af rolig adel, og det har jo også sin charme.

Det var resultatet af forårsarbejdet. Fra samme år skriver sig

En bøgeskov i Oktober. 1857. Tilh. etatsraad Georg Bestle.

»En bøgeskov i Oktober«. Dette store efterårsbillede har en lignende holdning som forårsbilledet. Penselen er en smule mere ulden, men man er jo også inde mellem skovens søjlestammer i det dæmrende grønlige halvlys, man synes at lugte den syrlige, fugtige luft, det er svampenes tid, og hjortenes. Et ældre kronet hoved har samlet sine hinder, medens disse græsse, går den selv og bider barken af træerne. En yngre hjort, som enlig har strejfet om på eventyr, opdager idyllen, selv skjult af en stor nedfalden gren spidser den øren. Fortællingen om livet inde mellem højskovens stammer er fortrinlig. Tanken falder på Courbets hjortekamp. Den er

pragtfuldere i sin strålende fede maleriske pensel, overlegent dejligt i farven, og skovens eventyr åbenbarer sig, det er selve kampen, den ellers tyste skov genlyder af stødene, der de rasende dyrs takker mødes, medens hinden skimtes i tykningen. Er her mon mere poesi end i faders sandru brede fortælling? der er nærmere mere fantasi, og det er mere malet, men poesi er der godt nok i begge billeder. Et andet hjortebillede af Courbet viser os i et glimt dyret smutte fra en lysning, gennem bladmuren ind til skovens hemmeligheder. Det er en mindre, lidt musseagtige hjorteart jeg ikke kender, det er eventyridyllen i sin sødeste skikkelse. Faders hjorte er de kraftige dyr vi kender, bredt og stort malet, og stammerne kender vi, mørke, enkelte, lidt til højre en enlig gammel eg, som sygner under de kraftige bøges skygge, ypperligt karakteriseret.

Til den anden side et parti med rig forgrening op mod toppene, modsat den nedfaldne gren under egen. Det er det daglige liv i skoven, vi kan i ro glæde os over lyset på stammerne, som det er varieret, mørke, enkelte med strejflys ned ad siden, en helt lys, nær midten af billedet. I Islingebilledet er belysningen på stammerne modsat, den mørkeste står nærmest midten, så den lysklædte pige, den mørktklædte midterst. Og som hjortene går så roligt levende der inde, med de hvælvede kroner til tag højt oppe.

Jeg forstår, hvad der er sagt mig, at i det værelse, hvor det har sin plads, er det altbeherskende, det udstråler en betagende kraft og majestæt.

Til samme slags højdekompositioner som forårsbilledet og efterårsbilledet hører et vinterbillede og et sommeraftenbillede, som altså foruden at være en anden årstid end de tidligere omtalte tillige er en anden tid på døgnet.

Fader har malet så mange sommerdagsbilleder, så jeg på udstillingen forbavsedes over den mangfoldighed af stemninger, der var samlet, og så var der jo også andet end sommerdage. Når jeg siger stemninger, vil mange måske tænke på aften og »flyv fugl flyv«, men der er jo også stemning i en »kløvermark til middagsro«, hvor man ligger og kigger op i de hvide skyer. Fader har varieret sommerdagen på mange måder, men på en måde behandler han dag og aften ens. Han hengav sig nemlig i stemningen på sin egen måde, den betog ham ikke, så han fantaserede videre på stemningen. Bakkerne blev ikke til bjærge for ham og

farverne ikke mere romantiske. Jeg mindes her engang han talte om en god bekendt, der havde hang til i skyernes vekslende former på aftenhimmelen at se drager og trolde og nisser. Det kunde han ikke lide, skyer var skyer, og som sådanne herlige. Han var heller ikke tilbøjelig til at male stemninger, som ikke kom igen på samme måde, så de ikke kunde studeres nøje. Aftenhimle har han malet flere gange, og selve solen var han ikke bange for, men aftenhimle med indviklede skymotiver husker jeg kun fra studier. Dette rigtige »der står et slot i vesterled« ved jeg ikke af, at fader har malet.

Han drømte altså ikke stemningen videre, han var netop vågen, opmærksom overfor den bestemte stemning. Desværre manglede udstillingen hans billede af skoven i skumringstimen, et overordentligt stemningsfyldt motiv, egnet til drømmeri.

Jeg husker det som fint iagttaget; den gyldne aftenhimmel er ved at bleges, tågerne ved at samle sig, det fremlistende mørke bringer ikke kunstneren til at drømme, tværtimod; han skærper synet, han ser ind i det som en jæger. Henne mellem stammerne står en rå med sit kid, den er udmærket anbragt, øger skovensomheds følelsen.

Er der så mere? Nej og ja — ja og nej. Sådan er naturen, menneskene er forskellige. Fader elskede træer, græs, vandløb i skovens engbund, og at se stammerne svinde i mørket, men tingene, stammerne o. s. v. blev ikke drømme for ham.

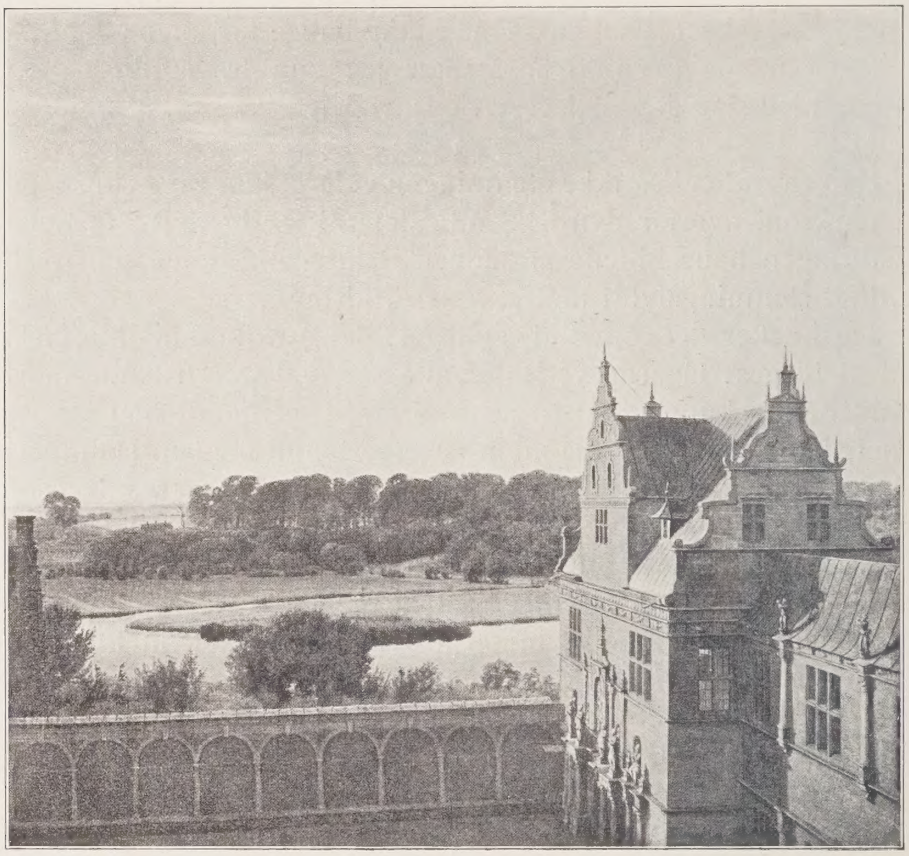
Vi ser jo ikke alle lige skarpt, hans lyseblå, gode, øjne så måske til tider for nøje.

V

For at udfinde, hvilke billeder der stod højest på udstillingen, brugte jeg Iselingebilledet som prøvesten, jeg gik stedse ud fra det og tilbage til det.

De tidligere havde måske en mere levende pensel, men ved sammenligningen blev de spinkle, jeg tænker især på billedet fra Højerup og det fra Frederiksborg slot. Mølledammen ved Hellebæk, som hører til de pragtfuldeste og bedste, virkede alligevel ved siden af prøvestenen lidt blikagtig skarpt. Det fortælles, at fader, som havde arbejdet sig ind i en bestemt fremgangsmåde med hensyn til undermaling og derpå følgende overmaling og lasur, følte, at i

dette billede fra Hellebæksøen var hans metode slået bedst til. Det har også stor sikkerhed og klarhed i udtrykket, og navnlig den store skyggeside, og dammens vand er udmærket i sommerdagens solfyldte toner, dette, at det kan synes, som var det malet på guldgrund. Jeg vilde gærne have set dette billede i direkte sollys.



Udsigt fra Frederiksborg slot. 1842. Tilh. etatsråd Wilhelm Hansen.

VI

Den fjerde højkantskomposition med motivet »vinterdag ved en bondegård i skoven«, er til forskel fra de andre tre udført i et andet materiale, og ikke af ham selv, men af hans hustru. Grundlaget for det lykkelige resultat er et inderligt samarbejde. Fader tegnede mønstret og lagde det til rette, moder broderede, og hun syede og måtte sy om og om med utrættelig tålmod; navnlig var tonen i baggrundsskoven vanskelig at træffe. Uldgarn har det til-

fælles med marmor, at det forlanger en gennemført behandling, fuldført arbejde, det taber ikke friskheden, som oliefarve kan gøre det. Endnu en forskel mellem denne komposition og de tre andre, det

Kakkelovnsskærm. Kanevasbroderi af fru Georgia Skovgaard.
Tilh. grosserer H. N. Holten.

er ikke bøgen der dominerer, ved gården står en gruppe asketræer, som med deres tykke kviste egner sig så udmærket for kanvasbroderi, og de mere spraglede stammer med mospletter på den gulliggrå bark og det rødlige ved, hvor grenen er brækket af, giver farve

i det gråligt tonede og hvide landskab. Og køerne, den mørke, de røde og den plettede, og børnene med slæden, også de har farver. De er stoppet op i legen og står og småfryser. Hosstående gengivelse viser kompositionen, der ligesom de andre tre har lav horisont med knejsende træer. Men hvad man kun kan ane her, er den mageløs tyste stemning, denne søndagsstemning over den hvide sne, der passer så godt til skildringen af det gammeldags liv i bondegården. Sådant anskuelighedsbillede har værdi, det er så rigt og fintopfattet, man føler køernes ånde fryse til rim om mulerne.

Det er kunst.

Er det dog ikke løjerligt; jeg er vokset op i følelsen af, at fader særlig var sommerdagens maler, og så træffer det, at blandt disse fire højdebilleder er der netop ingen sommerdag.

Jægersborg dyrehave med de gamle bøge, afgnavede forneden, så stammerne ses langt bagom hinanden på det bakkede blad og oldenlagte jordsmon, det tottede grågule græs i lysningerne og på sletterne, hvor den lille bitte røde nelike titter frem som stjerner, og hvor hjortene færdes, det var dog ret faders tumleplads, der passede ham, den er så plastisk.

Fra denne plet på jorden har han hentet mange af sine billeder. Et år, og det var den varme sommer med afsvedent græs og de meget mørke bøgekroner han tit talte om, havde han fået lov at bo i Eremitagens øverste stokværk. Det var en fryd at vælge motiver mellem disse faste runde træer, de komponerede sig selv i store former, enten man var mellem dem eller så ud over dem, hvor de kuplede sig bag hinanden fra mørke brungrønt til mørke blåligt i den solhede luft. Grantræer malede han sjældent, han syntes, at mellem gamle graners mørke masse så en ung nysudsprungen bøg så dejligt ud, hvorimod en lille gran omgiven af gamle bøge blev ret en tør pind. Det til Sir Morton Peto malte billede viser en skovmur, som går tværs over billedet, med lidt luft foroven og en lav forgrund. Men muren er ikke lukket, øjet føres mellem stammerne videre til en næste slette med skov bagved igen. Kompositionen både breder og samler sig, jeg synes det er faders flotteste, men det kan der dog disputeres om. Den minder mig om Rubens landskaber. Naturligvis øser han ud med endnu rigere hånd, hans eventyrrige var ikke at finde på Sjælland og sjællænder det var fa'er!

Rubens hjorte havde nok ikke fået lov at græsse så fredeligt,

Dyrehaven mod aften. Karton til det 1863 udstillede maleri. Ejedes af Richard Bergh, Stockholm.

nogle halvgemt bag de vredne tjørne. Det er lutter handyr, hjorte, og den gamle gnubber huden af sine nyudvoksne gevirer. Sikken kraft der er i dens bevægelser, man kan høre takkerne knage mod tjørnegrenene. Der er en stund til den tid, hjortene spredes, søge hinderne og kæmpe om dem.

Alligevel! er de ikke i spring, forfulgte af et Rubensk jagtparti, er fortællingen dog storladen nok; se blot, hvor den faldne stamme understreger magten i dette Rafaelisk rolige og rige billede!

Jeg husker, da fader stillede la Cour, Niels og mig op i forskellige afstande der ude på grænsen af Eremitagesletten for at notere sig størrelsesforholdene, og jeg husker billedet blive malet, og hvor det betog mig, så det var sært efter mange år at gense det og blive skuffet. Farverne har sikkert forandret sig meget, og det har vist lidt forskellig overlast. Det er da så heldigt, at der findes en udmærket karton til billedet, og at den mand, der ejer den, fuldt ud ved at vurdere den. Det er den jeg har kunnet gengive her. På udstillingen var kun studiet til billedet, kraftigt men ret mørkt og en mindre gentagelse, hvor midterpartiet med den fjærne skov, var et lykkeligt malet centrum.

Før skrev jeg, at allerede i slutningen af det tiår (det var halvtredserne) møder vi atter et højdepunkt i det store billede fra »Bondedammen ved Hellebæk«, nu på Nivågårdssamlingen. Det hører ligesom Petos til faders største lærreder, og han har et par år før sin død gentaget det i vist samme målestok til en Krøsus i Amerika.

Det vilde have været lærerigt, om begge disse billeder havde været på udstillingen. Heldigvis var der foruden Hages, en ret stor aquarel af det sidste billede, som godt antyder forskellen fra det tidligere.

Det sidste har alle dyderne fra faders sidste periode, da han, efter at han i Danmarks tunge år ofte sank ned i sortladne farver, atter i 1869 med stor kraft havde fornyet sin farve i Italien, hvor han denne gang arbejdede ude i naturen, ikke som første gang mest med studier i gallerierne.

Billedets baggrund strålede mere i sol, det hele havde en lettere farve, vist mere levende pensel, og stafage-figurerne har nok stået mere indsvøbt i luft og harmoni med landskabet, men det kom sikkert ikke på højde med det vældige drag der er i det tidligere bil-

lede, hvor den store trægruppe er mere sluttet og afrundet til en samlet skyggeside, mod hvilken stafagen tegner sig tydeligt. Den kraftige bondekone, som vander køerne, løfter armen lidt opstillet, men velberegnet.

Der kunde skrives en bog om hvorledes fader anbragte sine mennesker og dyr i landskaberne, selv galleriets meget kritiserede billede, »den syge hjort«, har endog navn efter sin stafage, dette vid-

Sommereftermiddag ved en indsø. 1859. Nivågård malerisamling.

underligt anbragte syge dyr, som har trukket sig tilbage, ned i det ene hjørne af billedet, mellem sivene i den udtørrede sump at søge lidt fugtighed i denne (tidligere nævnte) glohede sommer, hvor alt gisper under solens stråler og selv dyndet tørrede og slog revner.

Forgrunden med den vilde rose over stenen i billedet af bondedammen har fader næppe været helt tilfreds med, der findes forskellige forsøg til den blandt tegningerne, og på sidste billede husker jeg den som løsere og lettere behandlet.

Jo mere jeg fordyber mig i kompositionen med den store bøgegruppe hævende sig op af de meget svungne, »S«agtige fladelinier i sø og jordsmon med kvindens faste monumentale skikkelse som midtpunktet i svinget, der fejes ud i rosenbusken, som man sætter

hale på sin underskrift, des mere interesserer den mig. Halen, rosenbusken, er rigtignok ikke malt som Velasquez tidsler på rytterbilledet i Pitti. Disse tidsler fader tit med beundring fortalte om, at de var som gjort med et strøg.

Forandringen, fader foretog har måske gavnet, måske dog ikke i alle måder. Det sidste billede byder på et skønnere vejr, solen der bryder frem er lunere og festligere, der er noget råkoldt, sparsomt i det gamle, men det falder godt sammen med den følelse af mur, der er i det, en egen samhørighed med væg og kalk og sten, som nu jeg holder af, sammen med at baggrunden for mig har en charme det er mig umuligt at udtrykke i ord udover hvad der kan findes her i og mellem linierne, det er noget med de indtryk som livet igennem er blevne ens eje, og er penselen end snarest tung, og minder noget om et billede af Th. Rosseau, som denne har slidt meget med, og som også må siges at være formalet, alligevel uforglemmeligt dejligt, og har faders billede ikke den solnedgangens farveunder som Rosseau, er det dog groet mere og mere ind i hjærtet, som det er, ja hvor kan det være? nu arbejdes der jo mest efter det blot maleriske. Giver det flade i billedet, at det er behandlet lige udført i både forgrund og baggrund? det giver vist i alt fald størrelse i trægruppen. Da jeg i 1875 så motivet i naturen, forbavsedes jeg over, at billedet virkede langt pompøsere end denne. Var virkeligheden virkelig ikke større?

Stafagen på det sidste af billederne må vel være behandlet i lighed med den på etatsråd Albecks billede nr. 416, der står mere i billedets belysning; men har ikke Claude Lorrain noget i lighed med, som den er behandlet på det tidligere billede, dette at figurerne optræder mere dekorativt selvstændigt, med en vis modsætning til landskabet, som kan være velgørende eller i alt fald tilstræbe en bestemt virkning. Kunsten kan udtrykke sig så forskelligt i sin herlighed.

VII

Inden vi forlader denne periode i faders kunst, må jeg berøre hans tegninger. Der er både studie-tegninger og udkast, kompositioner og portrættegninger, og så er der tegningerne til broderimønstre. Blandt alle disse slags findes noget af det ypperste han har gjort, her har han været fuldt på højde med materialet og ikke

været tynget af nogen slags samvittighed, der forlanger enhver enkelthed udredet eller hvad?

Der er blyantstegninger og kartonner udført med trækul, allerbedst er vel pennetegningerne med den brede streg, sommetider endog dragne med rørpen eller pensel, med tusch eller lette aquarelfarver, når han er rigtig oplagt. Hvad mønstrene angår, så er de måske ikke alle særlig godt dekorativt beregnet til det sæde eller

Breelde ved Usserød. 1847. Tegning. Kobberstiksamlingen.

den pude de skulde smykke; f. ex. klæder det ikke en flyvende svale eller en hjort at få en fold over vingen eller benene, hvor puden giver efter, selv om de dengang stoppedes stivere end nu. Fader kunde selv spøge med motiverne til et par stolesæder, hvor det ene bar en drueklase med blade ved, det andet en gren med bløde modne figen. Det var jo ikke heldigt at sætte sig på sådant. Men som tegninger er de storartede, og på tegningerne sætter man sig ikke, dem holder man i hånden eller hænger på væggen som billeder. Det er dyr, fugle, ranker, blomster, ret naturalistiske og meget karakterfulde. Er de som mønstre måske for lidt stiliserede, så er der dog alletider dejlig holdning i dem. Jeg vil nøjes med at nævne tæppet med hønsegården, kaminskærmen med skovskaden i kirsebærtræet, og katten, der smykkede broder Nielses barnestole-

sæde. Tegningen til denne er gjort efter et studie fra 1843, den er kun delvis farvelagt, men netop det forøger ynden. Som de enkelte kraftige farver står mod det gamle papir, der ellers kun er smykket med den brede tuschstreg, det er henrivende, og hvor er motivet indtagende. Studiets kat, som katte var grå i gamle dage, med striber og overgange i gulbrunt og med hvide partier, ligger her imellem mælkebøtter i det bløde græs og slikker solskin.

Tegning. Tilh. grosserer K. N. Holten.

Disse dejlige tegninger var samlede med andre udvalgte i den lille hjørnestue med faders buste under det fortrinlige vildsvinetæppe, formentlig delvis en kopi efter en antik mosaik, hejrene og ordningen dog vist af fader. I en større stue var hovedparten af tegninger samlet, men den manglede et vægtigt midtpunkt. Der findes netop en tegning, der som midtpunkt i stuen vilde have hævet den til særlig højde, den let farvelagte karton til Iselingebilledet. Denne herlige tegning, som ejeren ikke vovede at sende, så jeg senere. Den har al den inspirerede lethed i det brede foredrag som ikke tynges af arbejdet, i sine fine, frie, blålig-grålige farver og denne flygtig sikkre pensel, der lige giver, hvad der er brug for, forener det det levende studies og det mesterlig komponerede billedes fortryllelse. Men den er gemt på Refsnæs.

Karton til Iselingebillledet. Tilh. professor V. Schepelern.

VIII

La Cour sagde, at fader engang havde lyst til at hellige sig endda mere for det dekorative maleri, men det havde Høyen da heldigvis fået ham fra. Om dette nu virkelig var så heldigvis, turde være et spørgsmål, blot den lille tegning af påfuglen på muren peger foruden mangfoldigt andet mod herlige evner for dekorationsmaleri, ikke i almindelighed, men som ægte kunst i særdeleshed. Imidlertid savner jeg kendskab til at vide noget nærmere om, hvad der var faders mening, om tidspunktet i hans kunst o. s. v. Der er den mærkelighed ved sagen, at efter Høyens død, eller i de år, gjorde fader en svingning fra det mere monumentale maleri til det malerisk opfattede. Ikke så, at linierne i billederne blev kendelig anderledes, men indtrykket de gjorde på grund af den lettere behandling, lettere og følsommere farve, er dog kendelig meget forskelligt fra tidligere. Jeg antager egentlig, at sagen har ikke noget at gøre med Høyen, derimod meget med, at fader fik se moderne fransk og engelsk malerkunst, og nogle år senere her i København på den store nordiske udstilling svensk og norsk kunst.

Vore brødrerigers kunst påvirkede såvel ham som Marstrand. Denne sidste var navnlig optagen af den ældre Munthes tøsjapbillede. Trods vi vel nu opfatter dette billede som noget tillært i malemåden, er denne dog i hele sit maleriske syn og i behandlingen så forskellig fra, hvad man dengang kendte herhjemme, så det ikke er underligt at det kunde gribe en så livfuld kunstnernatur.

Den der interesserede fader var Wahlberg, skønt han udtrykte sig således om ham, »han gør jo bare ikke sine billeder færdige«, kunde han dog ikke få ham ud af hovedet, og han udtrykte uforbeholdent sin beundring over Wahlbergs maleriske farve og farvebehandling, selv om han ikke holdt af maleri med spatelen. Selv brugte fader jævnligt fingrene til at forme skyerne med. Fader valgte vel, ved at holde sig til Wahlberg, men det er slet ikke det alene, som forandrede hans farvebehandling.

Førend nævnte udstilling ligger faders sidste italiensrejse, som han foretog sammen med Marstrand, og jeg har netop for nyligt hørt, at han, formodentlig på spørgsmålet om hvad han vilde studere dernede, svarede »man siger, jeg er bleven så sort i farven, jeg må ned under Italiens sol, for at se at få mere lys i den«. I hvert fald, han fik det. Ikke så, at alt forud var sort, og at sort ikke kan

Tegning for et broderet tæppe. Tilh. etatsråd Wilhelm Hansen.

findes senere i hans studier eller billeder. Forskellen mellem før og efter er dog mærkelig. Der er studier så fede og glansfulde i farven og den levende brede pensel, så de står på højde med hvad som helst indenfor hans kunst, og disse egenskaber kunde følge med over i billederne. Men gjorde det ikke alle tider. Fader kæmpede i de år, som en ung mand, og det er næsten det fornøjeligste af det hele, at kunne pege på hans aller sidste billeder som måske hans bedste, i hvert fald ubetinget mest maleriske.

Aller tydeligst ses vel kampen derpå, at fader nogle gange tog

Studie fra Venedig. 1854. Århus museum.

færdige billeder, som allerede var sendt til forårsudstillingen, hjem igen for at male dem om, når de var forekommet ham mislykkede i farven. Så brugte han samme fremgangsmåde mod sig selv, som Viggo Pedersen har fortalt, at han brugte overfor en elev, der var kommet for dybt ned i sorte farver. Har de mod? spurgte han og da hun benauet svarede ja, dyppede han en stor pensel i en blanding af okker og hvidt og strøg det hele over med et tyndt lag af dette, så maleriet skimtedes igennem. »Lad det nu stå en fjorten dags tid, og når billedet har ædt sig lidt igennem, mal det så om igen i lysere farver« var den besked han endte med.

Således gjorde fader altså ved enkelte af sine egne færdige billeder. Resultatet husker jeg dog kun for et af dem, nr. 377 »Lynfælde fra Jægersborg Dyrehave«.

Fader fik det aldrig malet om. Da vi efter hans død fik det frem, prøvede vi at vaske overmalingen af, og det lykkedes godt. I tidens

Lynfælde fra Jægersborg dyrehave. 1871. Tilh. Niels Skovgaard.

løb er vel de sidste rester af hvidt og okker ganske forsvundne, for da det på udstillingen, ophængt på en lys plads og med de røde vægge til baggrund ret viste sig, kom jeg efterhånden til at vurdere dets fremragende egenskaber, og begriber nu dårligt, at fader fandt det mislykket. Jeg ved dog, at ses hans billeder i sparsomt og køligt lys, kan de miste al den farveskønhed de har i godt lys.

Udsigt fra Møens klint over havet. 1849. Tilh. grosserer August M. Salomon.

Rimeligvis har han set billedet ophængt på en dårlig plads på Charlottenborg.

Om den behandling, billedet har lidt, har bidraget til at øge farvens skønhed, skal jeg ikke kunne sige, men det forekommer mig at være faders fuldkomneste i malerisk henseende, det minder om Courbets fyldige, levende farver og den brede sky der ses i lysningen foroven, står fuldt på højde med studiets. Motivet stammer fra 1853, fra et dejligt lyst og let malet studie. Fader er åbenbart faldet over denne skrællede stamme midt inde i den lukkede skov, hvor dens nedstyrtede grene har åbnet en lysning, og har malet det ned lige med det samme. I 1870 gjorde han nyt stu-

die til billedets baggrund, det er fra Nysø og noget sortladent, får kun farve, når det hænger i stærkt lys, men så er farven smuk. Skyen er lige benyttet, men ellers holdt fader sig ligesåmeget til det tidligere studie, selv om han gik meget dybere i farven, og satte nogle træer til. En rå der vogter sit kid, passer godt til dette skovensomhedsbillede, »hvor syren flokkes om bøgens fod i skoven dy-

Studie fra Møen. 1850. Tilh. Direktør D. Berg.

best inde«. Der er endnu en art billeder, der ikke må lades ganske uomtalt, det er de meget let, næsten aquarelagtig malede, hvor lærredet ses igennem næsten over alt i de lyse farver.

Nr. 296 viser os et sådant »kanalparti fra Venedig«, 1862, og det er mærkeligt at sammenligne det med det tilsvarende dørstykke »Fra Monte Pincio«, nr. 373, som er malet i halvfjerdserne, for vel er forskellen i penselføringen kendelig, men de svarer alligevel nøje til hinanden. I nr. 416 »sommereftermiddag, motiv fra Nysø, i forgrunden en vandingsscene, i baggrunden Hoppehøj«, 1874, træffes en lignende let behandling i smukke lyst holdte farver. Det blev malet samtidigt med det store galleribillede, som jo netop er

helt anderledes farvefyldigt, og jeg husker, at fader spurgte mig om hvilket jeg foretrak.

Nysøbillederne når jeg desværre ellers ikke at få med, så lidt som de fra Italien og de fra Møen, af hvilke det klangfulde, som sås på Rådhusudstillingen manglede her, men dog mindedes ved et godt studie. På billedet bidrog et par små falke så udmærket til følelsen af afgrunden under sig.

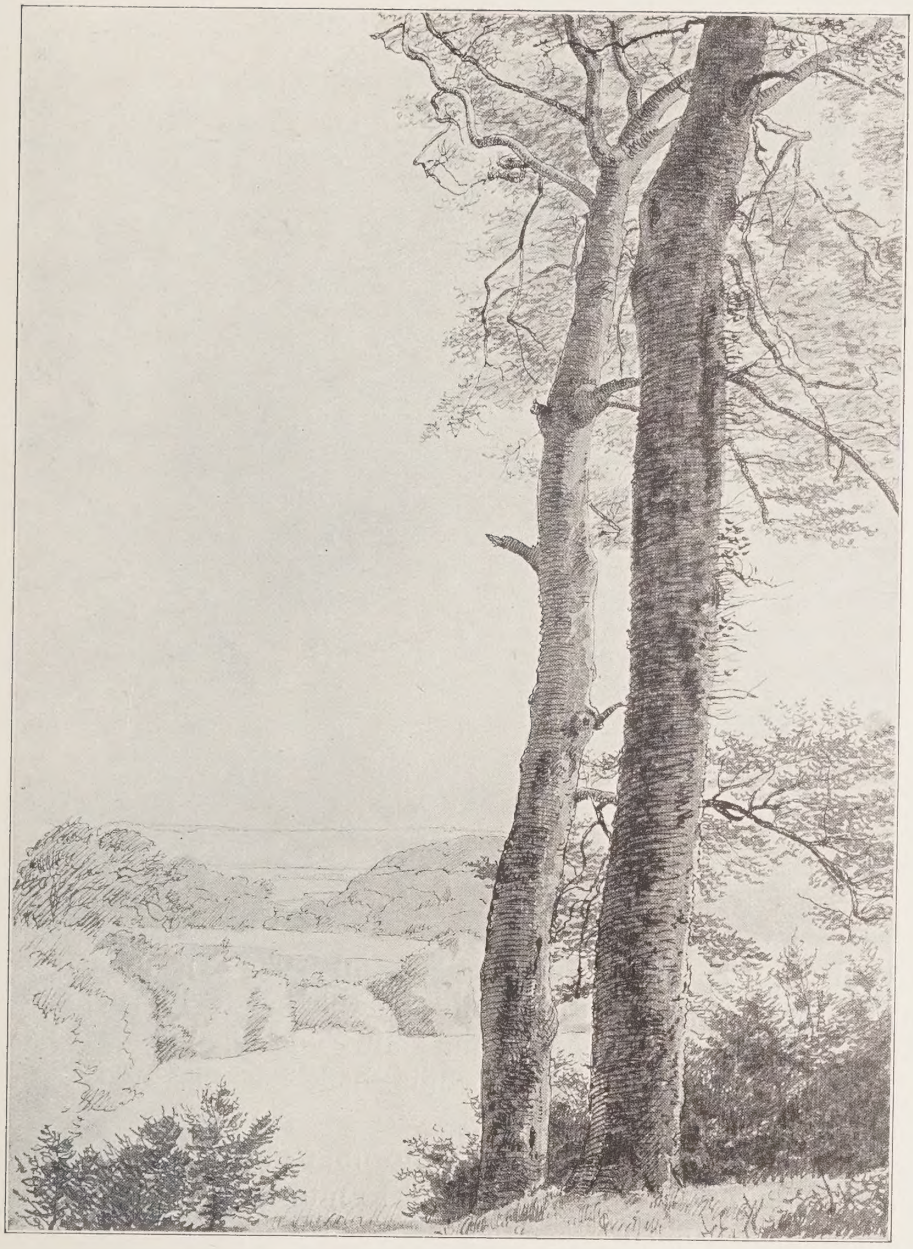
Da billedet nr. 340 »En Skovsø, badende drenge«, 1867 er blevet ham sortladent i farven, gentager han det i blødere, lysere, rigere farver. Han har gjort nye studier til det sidste billede. Niels og jeg stod begge model ude i lystskoven ved Nysø. Det var mod aften og i skygge, myrerne krøb op ad vore nøgne kroppe, så det sandelig ikke var en lyst. Her har fader altså malet et helt nyt billede for at nå, hvad han ønskede.

I kunsten kan det være det sidste skridt der koster eller rettere sagt, som er det vanskelige. Det er alletider en fornøjelse at se faders anlæg og begyndelser. Der var nogle af dem på udstillingen, navnlig nr. 326 »Aften i en skov, køerne vender hjem«, som for resten ikke hører til i den sidste periode, men på grund af, at det ikke blev færdigt, ejer hele den lette ynde, som kan findes her; skønt det er malet i dybe farver og forgrunden står helt i undermalingens brune, er det et af hans bredeste, både i stemningsfylde og komposition.

Faders store galleribillede var jo ikke på udstillingen, men danner et mærkeligt modstykke til de let malede. Det stod ufuldført hen i mange år, husker jeg ret, var det bestilt af grev Moltke Hvidtfeld, som da han så det halvfærdigt, ønskede hellere at få en skovsø, et billede fader så må have malet, jeg kender det ikke. Marstrand var i gallerikommissionen, og i et af sine sidste år kom han, vist ikke alene, en dag ud til fader og aftalte med ham at billedet skulde males færdigt til galleriet.

Så blev denne ligeledes brede komposition, med de fritstående træer og trægrupper, mellem hvilke baggrundens store skovbælte ses, og dyrene, som efter tordenbløden, der drager lysende bort i den rensede, dybtblå luft, nu spreder sig for at græsse, fuldført, og det med en malerisk kraft og farve og fylde som den skønneste afslutning på en virksomhed, hvis dage var talte. Fader har ikke selv nået at se billedet på udstillingen.

Det blev fuldført, og fader bevarede friskheden til det sidste strøg.



Ved Skarritsø. Tegning. Kobberstiksamlingen.

Jeg husker, at det en tid stod overprikket med små toppe af ren hvid farve på de steder, hvor regndråberne på bladene skulde tindre i solen. Den virkning har mærkelig nok tabt sig i tiden. Viggo Pedersen kom netop op til fader den dag, denne undermaling skulde laseres, og fortæller herom: »Jeg blev modtaget med den hjærteligste elskværdighed; han forklarede mig, at han nu måtte samle sig helt om at gøre dette billede færdigt, som han havde tumlet med

Sommereftermiddag med en bortdragende regnbyge. 1874. Kunstmuseet.

i 12 år; og derfor kunde han først en anden dag se på mine studier, men hvis jeg havde lyst til at blive og se ham gøre billedet færdigt, kunde jeg så godt. Det lod jeg mig naturligvis ikke tilbyde to gange, og det blev en stor oplevelse for mig, både i teknisk og rent menneskelig henseende.

Billedet var undermalet mahognibrunt og formet færdigt i kolde, næsten lidt giftige grønne farver, til at fuldendes med en transparent lasur af gyldentvarme toner. Bøgetræerne fik det med brede strøg som bladhanget lå, egene på kryds og tværs, ligesom de stritter. I løbet af nogle timer, var billedet ligesom forvandlet.«

Jeg husker fader gående på Blegdamsfælleden for at studere solens nedgang, da han malede det lille billede fra Gisselfeldt 1873,

som nu er i den Hirschsprungske samling. Jeg nævner dette lærred blandt hans sidste billeder, især fordi stafagen forekommer mig så poetisk fortællende om aftenens komme. I forgrunden et par folk der er ved at udbedre en lille bro og endnu ikke har slup-

Fru A. E. Freund. 1860. Kunstmuseet. Gave fra Victor Freund.

pet arbejdet, medens man henne foran den fjærne skov ser andre, der har sat engens hø i stakke og nu drager hjem efter endt dagværk. Disse små grupper under solens sidste stråler er så nydelige, de minder om Bellmann.

En anden ypperlig stafage fra faders sidste år er den på billedet fra Ulvedalene nr. 404. Det blev malet til grosserer Funch, som vist var konsul i Amerika, og fader sagde han skulde have et rigtig dansk billede, der kunde minde ham om, hvor han her hjemme

havde leget som dreng. Det er rigtig formiddag, og et par ryttere svinger ind ad vejen. En flok dådyr på marken foran skræmmes op, nogle flygter, de nærmeste står endnu og glor. Hvor jeg kender bevægelserne, og hvor er den lille situation nydeligt og levende gruperet.

Ganske mærkeligt, det var ikke ualmindeligt at høre folk forbauses over, at fader var så god en portrætmaler, hans billede af fru Freund har dog nu en del år været at se på galleriet. Dette portræt, som gengiver så godt den noble, fine kvinde, det fremstiller, er måske faders skønneste. Det er fra hans manddomstid, men kraften er bleven så nænsom og stille i udførelsen.

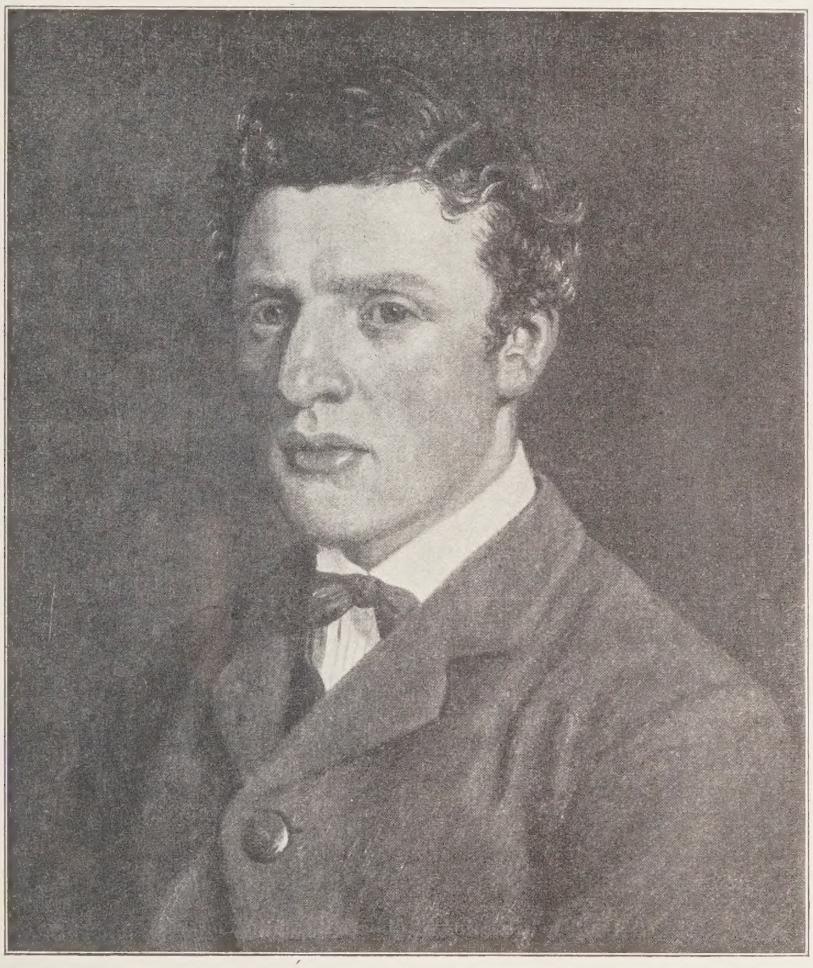
Tidligere har jeg drømt om, hvor god virkning det røde schavl på dette billede vilde gøre mellem alle faders grønne landskaber, når der engang blev en stor P. C. Skovgård udstilling. Det blev ikke så, galleriet udlånte ikke sine billeder, men ophængte dem, det har af faders, som en anex-udstilling til den store, og det røde schavl fik mærkelig nok plads på en vinduesvæg for sig selv.

Mangelen blev dog fuldelig bødet, takket være en enkelt mand, som i sin interesse for sagen, klædte væggene på Charlottenborg i rødt, til stor gavn for hele udstillingens festivitas.

Der sås andre gode portrætter på udstillingen, både fra den tid og andre tider, ikke at tale om en rigdom af tegnede. Jeg skal dog kun lige nævne et af de sidst malte, konsulent A. Mariboes fra 1872. Det er ikke alene i sig selv et udmærket friskt og kraftigt billede, men i de år var der i Danmark måske ingen anden, der kunde have malet et så godt. De fleste ældre kunstnere var ved at trættes, de unge, som skulde bringe nye værdier, havde endnu ikke taget fat. Senere blomstrede kunsten atter op, målene blev andre og nye værdier vandtes. Det går stedse frem mod nyt, og dommen om værkerne ændres. Faders kunst føles allerede som meget gammeldags, fra den tid, malerne havde hjemmenes stuer for øje og ikke mest det at fange øjnene på udstillingen. Ellers må man sige, at den nyeste tid har billedernes dekorative side mere for øje end den mellemliggende.

Til slut må jeg udtale min varmeste tak til alle dem der har bidraget til at få udstillingen istand. Først og fremmest kunstforeningen og ikke mindst dennes højtærede formand, som med så stor varme stod i spidsen for sagen. Foreningens inspektør, som sandelig havde et stort og ikke meget taknemmeligt arbejde ved

ordningen, men troligt bistodes af sin venlige frue, da det kneb. Alle billedejerne, som venligt udlånte os deres skatte, og her må jeg i særdeleshed takke de store billedejere, de med mange billeder af fader, og med store billeder, som blottede deres vægge til gunst



Mandsportræt. 1872. Tilh. prokurist A. Mariboe.

for udstillingen på den årstid, hvor de vel måtte savnes mest hjemme. Men hvad var der ellers bleven af udstillingen? Jeg håber, at denne i sig selv har givet dem bod og tilfulde godtgjort, at der er lejligheder, hvor den private ejer må bøje sig for, hvad folket kan have krav på.

Også Charlottenborgs udstillingskomité, som overlod os lokaler, er vi tak skyldige, og flere.

Man undskylde mig, hvis jeg har brugt for højstemte udtryk. Det er jo kun nogle af de bedste billeder jeg har draget frem, og det er om fader, jeg skrev.

Rosenvænget, 28 april 1917

J. S.

Landskabstegning. Kobberstiksamlingen.

P. C. SKOVGAARDS ILLUSTRATIONER TIL H. C. ANDERSENS EVENTYR

Kobberstiksamlingen ejer et illustreret Eksemplar af H. C. Andersen »Eventyr, fortalte for Børn«. Den lille Bog, hvis uanselige Format synes en Undskyldning for, at den har vovet sig frem, er i sig selv en Sjældenhed, men det er dog P. C. Skovgaards Billeder, der gør den til en virkelig Skat.

Bogen var en Gave fra ham til Olympia Freund paa hendes 7aarige Fødselsdag den 10ende December 1845. Efter hendes Død (d. 24. Marts 1869) tilfaldt den hendes Broder Victor og er af ham testamenteret Kobberstiksamlingen. Deres Fader var Billedhuggeren H. E. Freund. De unge Kunstnere, der havde beundret hans Arbejder og lyttet til hans Raad, kom efter hans Død (1840) ofte som Lørdags-Gæster hos hans Enke. Den lille Olympia var en stille, lidt svagelig Pige med stor Ordenssans, ikke flink til at læse, men altid opmærksomt lyttende til de Voksnes Tale og henrykt for Billeder.

Lundbye var hendes specielle Ven. Da hendes 7aarige Fødselsdag nærmede sig, skrev han til sin »kjære, lille Lympa« fra Rom: »Jeg tænker, at Du jævnligt seer Skovgaard, som nok imellem tegner Dig et lille Billede, og dem maa Du engang vise til Din gamle Ven.«

I et Brev fra 9. Marts 1845 fortalte Skovgaard Lundbye, at han havde foræret Olympia Andersens Eventyr og tegnet Billeder til nogle af dem, men forbeholdt Lundbye at fortsætte Illustreringen paa de i Bogen indklæbede hvide Blade. Lundbye lovede det med Glæde; »dersom jeg ikke var nødt til at sælge mine Billeder, saa vilde jeg forære dem alle til smaae Piger som Olympia«. Han havde allerede illustreret Andersens Eventyr om Storkene samme Aar som det udkom. Alligevel holdt han ikke sit Løfte. Han tegnede efter sin Hjemkomst talrige Tegninger til Olympia og hendes Broder, bl. a.

den store »Rejse i Billeder«, men synes ikke at have haft Lyst eller Mod til i Eventyrbogen at kappes med Skovgaard.

Af Skovgaards 6 Billeder staar Tegningen til »Prinsessen paa Ærten« afgjort tilbage for de 5 farvelagte. Den blomstrende Boghvede ved det ærværdige Piletræ er et nydeligt Landskabsmaleri; endnu bedre er vel Gaaseurten, der med »Guld i Hjertet og Sølv paa Kjolen« vender sig mod Solen og hører Lærkens Sang. Landskabet under Broen, hvor store Claus kryber i Sækken, har en Søndagsstemning, der minder om Cuyp. En ægte københavnsk Skomagerdreng sendes efter Fyrtøjet. I Billedet til »Svinedrengen« erindrer de straalende Farver og selve Stilen om de smukke Miniaturer i gamle Haandskrifter.

Andersens Eventyr kan jo ogsaa opfattes i en anden Aand. Skovgaards Illustrationer har med deres jordbundne Karakter Præget af det Land, hvor han og Eventyrdigteren hørte hjemme. Ogsaa den ejendommelige Stemning fra Tiden; det er det tidligste danske Forsøg paa at illustrere en Række af Andersens bedste Eventyr. Men ikke blot af denne Grund fortjener disse Billeder at blive alment kendte gennem de bedst mulige Gengivelser. De hører til de fortrinligste Illustrationer, der nogensinde er givet det mest verdensberømte Værk af dansk Litteratur.

KARL MADSEN

Alle Mennesker løb afsted; der var ogsaa en Skomagerdreng med Skjødskind og Tøfler paa, han travede saadan i Galop, at hans ene Tøffel fløi af og lige hen mod Muren hvor Soldaten sad og kigede ud af Jernstængerne.

„Ei, du Skomagerdreng! Du skal ikke have saadant et Hastværk", sagde Soldaten til ham, „der bliver ikke noget af, før jeg kommer! men vil du ikke løbe hen, hvor jeg har boet, og hente mig mit Fyrtøi, saa skal Du faa fire Skilling! men Du maa tage Benene med Dig!"

FYRTØIET

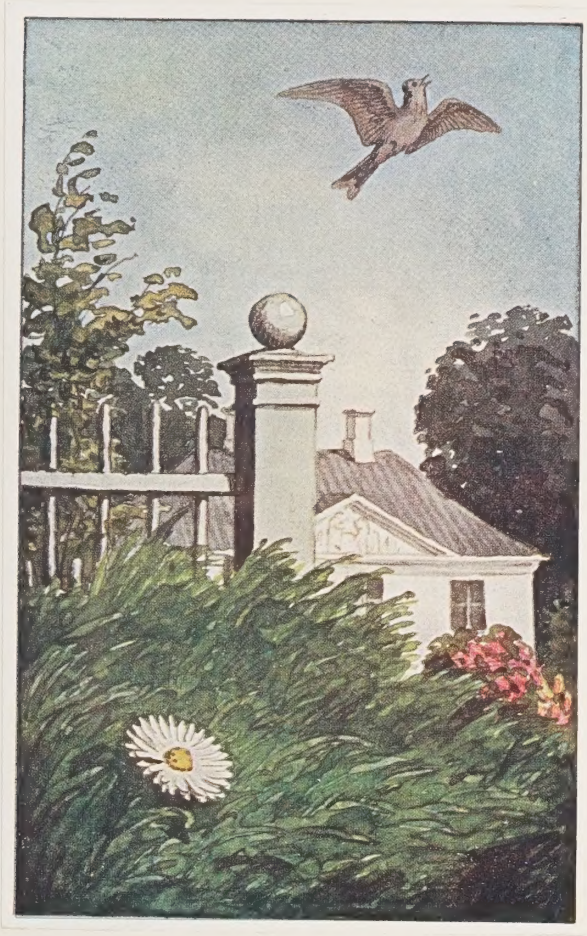
„O Du er en lykkelig Mand!“ sagde store Claus, „troer Du, jeg ogsaa faaer Havgvæg, naar jeg kommer ned paa Bunden af Aaen!“

„Jo, det skulde jeg tænke“, sagde lille Claus, „men jeg kan ikke bære Dig i Sækken hen til Aaen, Du er mig for tung, vil Du selv gaae der hen og saa krybe i Posen, saa skal jeg med største Fornøielse kaste dig ud.“

— — Da Oxæget, som var tørstig, saae Vandet, løb det alt hvad det kunde, for at komme ned at drikke.

„See, hvor det skynder sig!“ sagde lille Claus; „det længes efter at komme ned paa Bunden igjen!“

„Ja, hjælp nu først mig!“ sagde store Claus, „for ellers faaer Du Prygl!“ og saa krøb han i den store Sæk, som havde ligget tvers over Ryggen paa en af Tyrene.



Ude paa Landet, tæt ved Veien, laae et Lyststed; Du har bestemt selv engang seet det! der er foran en lille Have med Blomster og et Stakit, som er malet; tæt herved paa Grøften, midt i det deiligste grønne Græs, voxte en lille Gaaseurt; Solen skinnede ligesaa varmt og smukt paa den, som paa de store rige Pragtblomster inde i Haven, og derfor voxte den Time for Time. En Morgen stod den ganske udsprunget med sine smaa, skinnende hvide Blade, der sidde som Straaler om den lille gule Sol indeni. Den tænkte slet ikke paa, at intet Menneske saae den der i Græsset og at den var en fattig, foragtet Blomst; nei den var saa fornøiet, den vendte sig lige imod den varme Sol, saae op i den og hørte paa Lærken, som sang i Luften.

GAASEURTEN

Svinedrengen, det vil sige Prindsen, men de vidste jo ikke andet, end at han var en virkelig Svinedreng, lod ikke Dagene gaae hen uden at han bestilte noget, og saa gjorde han en Skralde, naar man svingede den rundt, klang alle de Valse og Hopsaer, man kjendte fra Verdens Skabelse.

„Men det er superb!" sagde Prindsessen, i det hun gik forbi, „jeg har aldrig hørt en deiligere Composition! hør! gaae ind og spørg ham, hvad det Instrument koster: men jeg kysser ikke!"

— — „Hundrede Kys af Prindsessen", sagde han, „eller hver beholder sit"!

„Staae for!!!" sagde hun, og saa stillede alle Hofdamerne sig for og han kyssede da.

„Hvad kan det dog være for et Oplob dernede ved Svinestien!" sagde Keiseren, der var traadt ud paa Altanen.

Det er saadant et ærværdigt stort Piletræ, men runkent og gammelt, det er revnet lige midt i og der voxer Græs og Brombær-Ranker ud af Revnen.

— — Paa alle Markerne rundt om voxte Korn, baade Rug, Byg og Havre.

— Men der var ogsaa en Ager med Boghvede, og den Ager var lige ud for det gamle Piletræ.

— „Jeg er vel saa riig, som Aret", sagde den, „jeg er desuden meget smukkere; mine Blomster ere skjønne, som Æbletræets Blomster, det er en Lyst at see paa mig og mine! kjender Du nogen prægtigere end os, Du gamle Piletræ!"

BOGHVEDEN

Figurer fra Nr.-Broby Kirke. Nationalmuseets anden Afdeling.

TRÆSKÆRERARBEJDER AF CLAUS BERG I KØBENHAVNSKE MUSEER

Med Rette kan man sige, at Middelalderen er den Periode i den danske Kunsts Historie, der har frembudt den gunstigste Jordbund for Skulpturen og da især for en bestemt Gren af denne: Træskærerkunsten. Hvor talrige de Altertavler, Helgenfigurer, Korsfæstelsesgrupper, Monstranshuse, Kor- og Prækestole var, der Middelalderen igennem blev leveret til Kirkerne, kan vi skønne af det store Antal Arbejder, der endnu den Dag i Dag er bevaret til Trods for Tidens Ødelæggelser, Præsternes Nidkærhed og senere Generationers Foragt for den »gotiske« Stil. Størstedelen af vor figurlige Træskærerkunst i Middelalderens sidste Aarhundreder er direkte importeret; kun den mindste Del er tilvirket her i Landet. Af Importen stammede igen de fleste Arbejder fra Nordtyskland, nogle fra Rhinegnene, mens vi i Middelalderens sidste Aartier knyt-

Alle Afbildningerne af Kunstværker i Nationalmuseet er udført efter Fotografier, som Museets anden Afdeling velvilligst har stillet til Disposition.

ter fjernere og mere betydende Forbindelser med Nederlandene og Sydtyskland.

Denne sidste Forbindelse skylder vi væsentlig en enkelt Billedskærer, Claus Berg. Han havde i Odense efter udenlandsk Mønster et stort Værksted med tolv Svende, støttedes ivrigt af Dronning Christine, havde Forbindelse med fornemme gejstlige Kredse og har sikkert indtaget en fremskudt Stilling i den By, hvor han havde sin Virksomhed. Af Fødsel var han Tysker (en uhjemlet Tradition betegner Lybæk som hans Fødeby); omkring Aaret 1504 kom han her til Landet, bosatte sig i Odense, giftede sig og levede her en Menneskealder til ned mod Reformationsaaret. Baade Begyndelsen og Afslutningen af hans Liv taber sig for os i Mørke.

Alligevel maa dansk Kunsthistorie være glad over, at en betydelig Del af Kunstnerens Arbejder har trodset Tidens Storme; det er for os ulige vigtigere end at have en Fødsels- eller Dødsattest. Vi ved, at Berg i Aarene 1508, 1510 og omkring 1520 har udført Arbejde for Dronning Christine. Det sidste Tidspunkt betegner Udførelsen af hans Hovedværk, Højaltertavlen til Graabrødrekirken i Odense. Men hans Virksomhed har naturligvis ikke indskrænket sig til de faa Kunstværker, som de tilfældigt bevarede Kilder nævner. Hidtil har man da ogsaa kunnet paapege en halv Snes Arbejder, der er udgaaet fra hans Værksted.[1] Efter Undersøgelser, der er foretaget i de seneste Aar, og for hvilke der samtidig med dette Aarsskrifts Fremkomst vil blive gjort Rede i en Monografi, kan nu ialt paavises nogle og tredive bevarede Arbejder fra Bergs Atelier. Størstedelen af disse findes endnu rundt i Landets Kirker, især paa Fyn; men enkelte er fra Tid til anden kommet til de københavnske Museer. Det er om disse Træskærerarbejder de efterfølgende Linjer handler.

Fra Nr.-Broby Kirke paa Fyn er fire smaa, 35,5—39,5 ctm. høje, Figurer kommet til Nationalmuseets anden Afdeling. (Se Afb. over Teksten). De forestiller en ukendt Biskop, Maria, Johannes og Ærkeenglen Mikael, der dræber Dragen. Af Figurerne er især Maria og Johannes smukt udførte og følelsesfuldt opfattede. Guds Moder tørrer med en Flig af sin Kappe Taarerne fra Kinden, mens Jo-

[1] Fr. Beckett: Renaissancen og Kunstens Historie i Danmark 1897, S. 21 ff.

hannes stille knuger Hænderne og ser opad. Uden Tvivl hører disse to Figurer til en Fremstilling af Kristi Korsfæstelse, og Figurernes Dimensioner, tekniske Udførelse (rundt og ikke reliefagtigt udformede) ligesom ogsaa det Hensyn til en høj Opstilling, der afgjort er taget ved Udførelsen, gør det næsten fuldkomment sikkert, at de har haft deres Plads i en frit udarbejdet Opsats højt oppe over selve Tavlen. Af saadanne er kun faa bevaret her i Landet; den betydeligste findes paa Bernt Notkes Altertavle i Aarhus Domkirke[1]; men i Tyskland – og da særlig i Sydtyskland – er de meget almindelige. En ganske lignende Opsats synes der at have været ovenover den bekendte Altertavle af Berg i Bregninge Kirke paa Ærø. Fornylig fandt jeg nemlig i Kirken to smaa Figurer, forestillende Maria og Johannes. De var af tilsvarende Dimensioner som Nationalmuseets og anbragte paa fiallignende Baser.

Laurentius. Nr.-Broby Kirke.

Nr.-Brobyfigurerne og den Altertavle, hvortil de har hørt, maa være udført i Claus Bergs Værksted i Odense. Den vældige Stoffylde i Draperingen af Mariaskikkelsen, den dybe Indarbejden i Træmassen, Johannesfigurens Stilling og Haarbehandling, Mikaels noget marionetagtige Bevægelse og Haarbuklerne om hans Pande, alle disse Træk minder afgjort om Bergs kunstneriske Udtryksform. Og alligevel er der nogen Forskel mellem hans kendte, voldsomme Stil fra 1520erne og det fine og stilfærdige Præg, der er over Museets Smaafigurer. Denne Forskel skyldes dog sikkert kun, at Tidspunkterne for Udførelsen af de to Arbejder ligger ret langt fra hinanden.

[1] Fr. Beckett: Altertavler i Danmark fra den senere Middelalder. 1895, T. XV–XVI.

Kunde man fristes til at være lidt skeptisk overfor de fire Smaafigurer, af hvilke tilmed Bispen og Mikael er noget flygtigere udført, saa bekræftes deres Henførelse til Odenseværkstedet dog yderligere ved, at der i Nr.-Broby Kirke endnu findes en smuk Laurentiusfigur, om hvis Udførelse i Bergs Værksted der overhovedet ikke kan disputeres. Man behøver blot at se paa Behandlingen af Haaret; den er saa god som en Signatur. Men selv i denne Figur findes Træk, der er fremmede for hans senere Stil: den rolige Draperibehandling og Ansigtstypen med de stærkt fremstaaende Kindben. Og disse Træk fører os endnu et Skridt videre til Predellaen under den nuværende Altertavle i Nr.-Broby.[1] Ogsaa den maa tilhøre det samme Alterværk, i hvis Skab eller Fløje Laurentiusfiguren har haft sin Plads, mens Nationalmuseets fire Smaafigurer har prydet dets Opsats. Den nærmere Paavisning heraf vil fremkomme andetsteds. Mellem Alterprydelsen fra Nr.-Broby og Sanderumtavlen, den tidligste af de hidtil kendte Tavler fra Bergs Værksted, er der afgørende Lighedspunkter, saa jeg tænker, at Nr.-Brobytavlen er udført lidt tidligere end den nævnte Tavle, d. v. s. i Tiden ca. 1513—15.

Indenfor Rækken af de fra tidligere Undersøgelser kendte Arbejder fra Bergs Værksted gør der sig en bestemt Udviklingslinje gældende. Hans Stil bliver stadig mere urolig og mod Slutningen ret manierert. I de sidste Arbejder har den tabt al den Charme, der virkelig er over hans bedste Ting. I denne Udviklingsgang er der intet overraskende — tværtimod er den ganske almindelig i Kunstens Historie. Vi har derfor Lov til at tænke os den samme Regel gælde for hans tidligere Virksomhed — den hidtil kendte omfatter Tiden efter ca. 1520 — og antage, at de Arbejder, der er udført fra han kom her til Landet ca. 1504 og ned til Aarene 1515—20, har været endnu roligere, mere beherskede og mindre komplicerede (f. Eks. i Draperibehandlingen) end hans Stil i den Periode, som Odensetavlen repræsenterer. Alterskabet fra Nr.-Broby har staaet som en ypperlig Repræsentant for denne hans tidlige Stil.

En Del mere fremskreden og i Stilen nær beslægtet med Odensetavlen er Relieffet af Marias Himmelkroning i Ny Carlsberg Glyptotek. Det er udført i Egetræ, har sikkert oprindelig været malt og forgyldt men er nu berøvet alle Spor af den oprindelige Staffering.

[1] Fr. Beckett: Anf. Værk T. XXXVII.

Marias Himmelkroning. Ny Carlsberg Glyptotek.

Gud Faders Krone har sikkert tidligere været smykket med blystøbte og forgyldte Opsatser. Desuden er Relieffet paa flere Punkter ret uheldigt restaureret (bl. a. Sceptret i Gud Faders Haand, Kristi højre Arm og Haand med Kronen).

Gud Fader og Kristus sidder i en mægtig Tronstol, der ved Siderne har drejede Stolper, mens et snoet Ryglæn bag Figurerne afslutter Kompositionen. Deres Fødder støtter paa Kloder. Foran dem knæler Jomfru Maria, idet hun andægtig folder Hænderne.

Kunstnerens Fremstilling af Gud Fader er afgjort ret uheldig. Himlens og Jordens Skaber er her blot en venlig gammel Mand med et stort Skæg og missende Øjne. Derimod er Kristustypen interessant og mærkelig i Karakteristikken: et grovt, næsten vulgært Ansigt, magert med udstaaende Kindben og et spidst tyndt Hageskæg. Her er ingen Reminiscenser af den oldkristelige Type eller dens antike Forbilleder, som dog gjorde sig gældende langt

ned i Middelalderen. Snarere synes Figurerne et Greb ud af Virkeligheden. Man synes at kende denne Type, at have truffet et lignende fanatisk Ansigt i et fjernt Sogn hos en eller anden jævn Haandværker eller enfoldig Almuesmand, hvis Begreber var blevet forvirret af omvandrende Sekterer.

Meget indtagende er derimod Relieffets tredje Figur, den knælende Jomfru Maria. Ydmygt bøjer hun Hovedet ned mod de foldede Hænder. Hendes Udtryk er ungpigeagtigt forlegent; næsten generт modtager hun den for en jordisk Kvinde enestaaende Ophøjelse: Himmeriges Dronningekrone. Paa Altertavlen i Odense og for øvrigt paa andre Arbejder af Berg er Begivenheden stedfæstet til Himlens Skyer, mellem hvilke Englebørnene boltrer sig. Om det samme har været Tilfældet her, kan ikke siges med Bestemthed. Underlaget for hele Fremstillingen dannes nu af Marias Dragt, hvis Stoffylde breder sig ud til Siderne, mens Kappens Folder i opadstigende Skraalinjer løfter Figuren og derved bidrager til at give et Indtryk af Lethed og Svæven.

Denne Komposition træffes endnu fire Gange i Bergs Produktion. Dens tidligste Form møder vi paa Midtpartiet af Altertavlen i Jordløse, stivere og uden nogen dybere Karakteristik af Begivenheden, derefter med nøjagtig samme Fysiognomier gentaget foroven paa Odensetavlen, paa Relieffet i Vindinge Kirke og paa Midtpartiet af Altertavlen i Wittstock.[1]

Glyptotekets Relief er sikkert det ældste af disse fire næsten ens Relieffer, og maa være udført kort før Odensetavlens, d. v. s. ca. 1516. Denne Datering beror paa, at det er roligere i Linjerne end de tre lige nævnte. Ved sin Drejning til Siden føres Mariaskikkelsen ind i Fremstillingens Plan, hvorved den reliefagtige Virkning bevares i Modsætning til de tre andre, hvor Maria frontalt henvender sig til Beskueren og derved hæves ud af Billedplanet. Desuden er Gud Faders Skæg behandlet som en stor, massiv Flade ligesom paa Odensetavlen, mens det i de to sidstnævnte Relieffer er opløst i et Virvar af fritudarbejdede Lokker. Paa en ret tidlig Tilblivelsesdato tyder endelig ogsaa Opfattelsen af Maria, der endnu ikke har faaet det selvsikre, matroneagtige Udseende, som kendetegner Figuren paa Odense-, Vindinge- og Wittstockarbejderne. At Ny Carlsberg-Relieffet dog ikke kan være udført meget tidligere end Odensetavlen, synes at fremgaa af Draperibehandlingen med de retlinjede

[1] afb. i Jahrbuch der Kgl. preus. Kunstsammlungen 1917, 126.

Helgenindefigurer fra en Altertavle. Nationalmuseets anden Afdeling.

Skraafolder i Marias Dragt, der genfindes ganske tilsvarende paa Portrætfigurerne af de kongelige Personer i Predellaen i Odense. Dronning Christines store Bestilling var efter Traditionen ikke helt fuldført, da hun døde i Aaret 1521. Naar det antages, at Tavlen har været omtrent fem Aar under Udførelse, maa den være paabegyndt ca. 1517. Umiddelbart før maa Glyptotekets Relief være udført.

Afgjort senere end Odensetavlen er de to Helgenindefigurer udført, der i Sommeren 1919 dukkede op i en københavnsk Antikvitetshandel, og først paa Efteraaret erhvervedes af Nationalmuseets anden Afdeling. Desværre er de ret ilde behandlet af Mennesker, foruden at de forløbne Aarhundreder ikke er gaaet sporløst hen over dem. Fodstykke, Fødder og det nederste af Dragten er savet bort, mens den ene Helgenindes Hoved og Krone og desuden Mag-

Maria Magdalene. Voldbytavlen. Frijsenborg.

dalenes Hovedsæt er ret mørt og ormædt. Figurerne forestiller Maria Magdalene, holdende Salvekrukken, og en kronet Helgeninde. Hvem denne skal forestille, kan ikke nærmere bestemmes, da Hænderne, der har holdt Symbolet, er brækket af. Da flere forskellige Helgeninder (bl. a. Katharina, Barbara, Margrethe, Elisabeth, Dorothea) fremstilles med Krone paa Hovedet, kan man heller ikke deraf slutte noget.

Ligesom den ovenfor nævnte Laurentiusfigur fra Nr.-Broby er de to Helgeninder ganske fladt udførte, egentlig som Hautrelieffer uden Baggrund, hvoraf man kan slutte, at de oprindelig har været anbragt i et Alterskab.

Figurerne er yderst karakteristiske for Bergs Værksted. Den smukkeste af dem — den anonyme Helgeninde — minder i Ansigtstype meget om Madonna paa den lige nævnte Række af Himmelkroningsfremstillinger. De fritudskaarne Lokker træffes flere Gange paa Odensetavlens Kvindefigurer, blandt hvilke Nationalmuseets Figur særlig staar nær ved Jomfru Maria. Roligt virker Draperingen med Folderne samlet i store Kurver i Modsætning til Magdalenefiguren, hvis temmelig krøllede og raat udførte Dragt træffes tilsvarende paa nogle tarvelige Værkstedsfigurer i Diernisse Kirke. Derimod er Armstillingen og Magdalenes Hoved med det morsomme Hovedsæt smukt udført. Man har atter her Lejlighed til at iagttage, hvorledes flere forskellige Hænder har arbejdet paa en og samme Figur. Hovedet skyldes aabenbart en af Værkstedets rutinerede faste Folk, mens Udførelsen af Draperiet maa være overladt en tilfældig Elev.

Allerede gennem det nævnte Sammenligningsmateriale er en nogenlunde Datering af Figurerne givet. De maa være udført kort

Maria og Johannes. Nationalmuseets anden Afdeling.

Tid efter Odensealtret og Tirstruptavlen, d. v. s. ca. 1525. Paa begge Tavler findes interessante Fremstillinger af Maria Magdalene. Dog den bedste Gengivelse af denne Helgeninde findes paa Frijsenborgtavlen, der maa være udført omtrent samtidigt. Atter her indrammes Magdalenes lidt mutte Ansigt af Modefrisuren, mens Figurens Holdning og Bevægelse morsomt fremhæves af de svungne Linjer i Dragten og giver en kraftig Silhouet mod Alterfløjens Guldgrund.

I Løbet af 1520erne bliver Bergs Stil stadig mere og mere urolig, overdreven i Bevægelserne, kompliceret og flimrende i Draperibehandlingen. Det sjælelige Udtryk gengives med de voldsomste Virkemidler. Et typisk Eksempel paa denne hans sene Stil ejer Nationalmuseet i to Figurer, der allerede i en Aarrække med Rette har været udstillet under Bergs Navn.

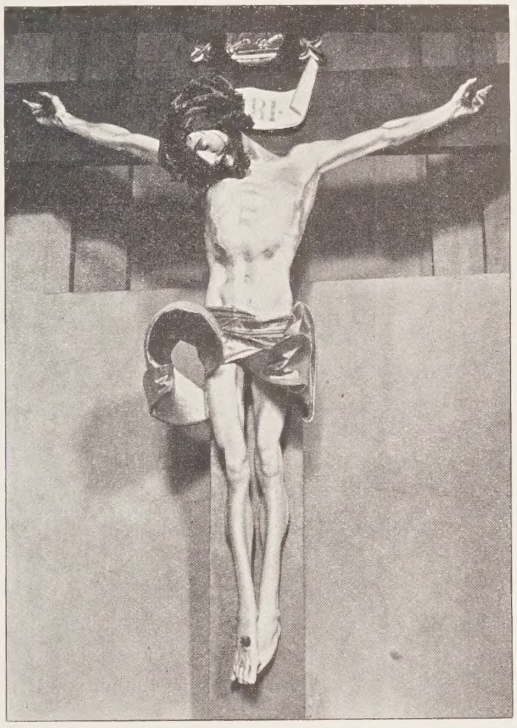
Figurerne forestiller Maria og Johannes og har staaet paa hver sin Side af et Krucifiks. Begge giver deres Sorg over Mesterens Pine og Død Udtryk i de heftigste Former. Maria vrider Hænderne, bøjer Hovedet nedad, mens Ansigtet fortrækkes i Graad. Johannes knuger de sammenlagte Hænder og bøjer sig bagover, idet han vender Ansigtet op mod Kristus. Haaret staar i et Pur om Panden, og Øjnenes Laag er svulne af Graad. Apostelens Ansigt og især Partiet omkring Øjnene er følsomt og smukt skaaret. Derimod er Figurernes Draperibehandling ret stilløs og virker meget uroligt med dens Masser af Smaafolder, der planløst skærer hinanden, saa man nærmest har Indtrykket af at staa overfor en Del sammenkrammet Papir. Her mangler fuldstændig enkelte dominerende Linjer i Dragternes Folder.

Detail af Johannesfiguren.
Nationalmuseets anden Afdeling.

Denne Draperibehandling er karakteristisk for Værkstedets sidste Periode og findes paa flere af de Arbejder, der stammer fra denne Tid f. Eks. paa de store Altertavler i Bregninge, Wittstock (Brandenburg) og Vor Frue Kirke i Aarhus foruden paa tolv Apostelfigurer, der findes i Domkirken i Güstrow, og som er de nærmeste Paralleller til Nationalmuseets Figurer. Disse maa derfor være udførte i Tiden omkring 1530.

Den, der i sin Tid solgte Figurerne til Museet, mente, at de stammede fra Egnen omkring Nyborg. Man tænker straks paa Landsbyen Vindinge faa Kilometer fra Nyborg, hvis Kirke er saa rig paa Arbejder fra Claus Bergs Værksted. Paa Sydvæggen hænger her et pragtfuldt stort Krucifiks, der udmærket kan have haft

Museets to Figurer opstillet ved Siderne. Thi ikke alene passer Figurerne til Krucifikset i Maal, men dette passer ogsaa til Figurerne i Tid og støtter saaledes den ovenomtalte Datering af en Række Arbejder til Værkstedets sidste Periode. Der kendes nemlig ialt tretten Korsfæstelsesfremstillinger udførte i Bergs Værksted til forskellige Tider. Deraf kan vi sikkert datere tre, der alle stammer fra Tiden ca. 1520—1527 og danner en bestemt Type. Kristus er fremstillet hængende død paa Korset; Skikkelsen er mager, Brystkassen fremstaaende, Underlivet strammet og Benene strakt lige ned langs Korstræet. De Krucifikser, der er udført senere end det store Krucifiks over Korgitteret i Sorø Kirke (1527), understreger yderligere de nævnte karakteristiske Træk. Det bedste af disse sene Krucifikser er det i Vindinge. Gribende er Fremstillingen af det næsten udtærede Lig. Under den stramtsiddende Hud træder Benbygning, Muskler og Sener frem med en uhyggelig Skarphed. Berg viser sig her med al Tydelighed at være i Besiddelse af solide anatomiske Kundskaber.



Krucifiks i Vindinge Kirke.

For Enderne af Korstræet er i Firkløverbladsrammer de fire Evangelisters Symboler fremstillet. De er meget smukt udførte; særlig bemærkelsesværdigt er Matthæussymbolet forneden. Den morsomme Fremstilling af Englen med det tjavsede Haar og det energiske Greb om Evangeliebogen er godt komponeret ind i Rammen og ypperligt skaaret i ganske lavt Relief.

Bergs Stil er en typisk Repræsentant for den sidste Fase i Gotikkens Udvikling. Man kan her med Rette tale om en barok Gotik, idet alle Stilretningens Virkemidler er udnyttet til deres yderste

Evangelistsymbol paa Krucifikset i Vindinge.

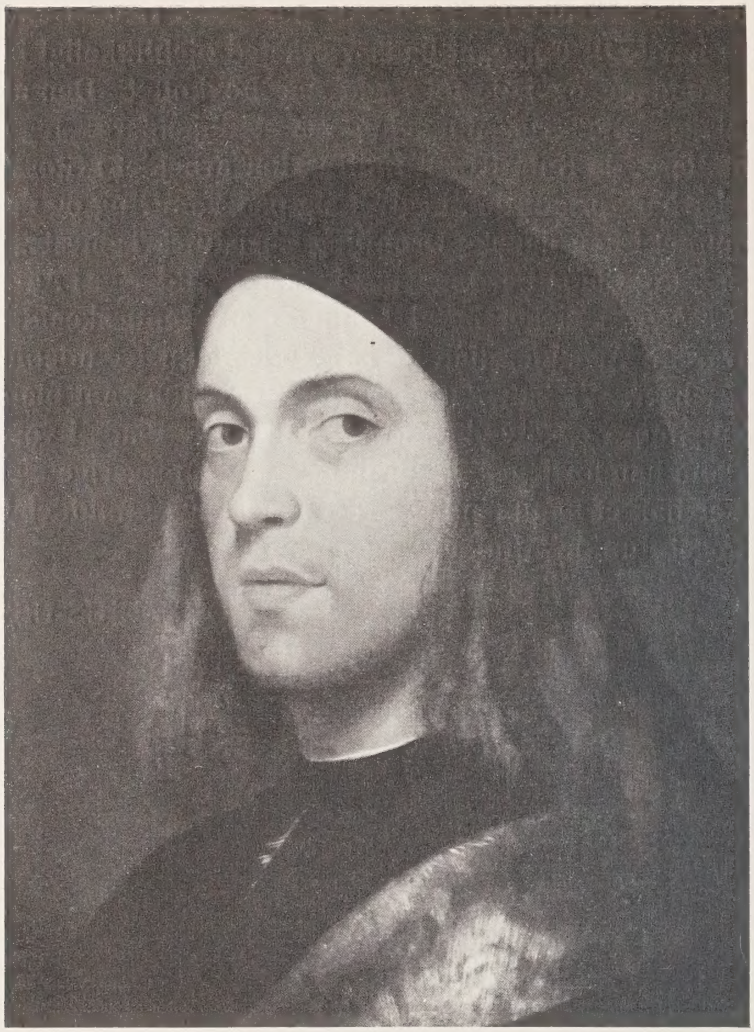
Grænser i Bevægelserne, i Draperibehandlingen og i Ansigtsudtrykket. Men parallelt hermed løber en skarp og præcis naturalistisk Opfattelse og Gengivelse af det menneskelige Legeme og dets enkelte Bestanddele. De nærmeste Forudsætninger for Bergs Kunst findes i øvrigt i Tyskland og især i Sydtyskland. Han har en meget intim Tilknytning til Nürnbergs Kunst og indenfor denne igen til Veit Stoss'. Denne sidste Forbindelse er saa betydelig, at der ikke godt kan være nogen Tvivl om, at Berg er en direkte Elev af Stoss. Ogsaa Enkelthederne i hans Teknik tyder derpaa.

Som allerede nævnt kan man af forskellige personlige Forhold regne med, at Berg er kommet her til Danmark ca. 1504. Mærkeligt støtter denne Udregning og den omtalte stilistiske Forbindelse med Stoss' Arbejder hinanden. I Aaret 1503 ramtes Stoss nemlig af et frygtelig Slag. Han begik Falsk, blev opdaget og offentlig bræn-

demærket paa Nürnbergs Torv Sct. Barbara's Dag. Denne Forsmædelse havde til Følge, at hans Værksted øjeblikkeligt blev forladt af Svendene og i de følgende Aar boykottet. Den aldrende Mester klager ofte over Mangelen paa Medhjælpere. Jeg antager derfor, at Berg, da Katastrofen indtraf, har arbejdet i Stoss' Værksted, straks har forladt det, begivet sig paa Vandring og da sluttelig er kommet i den danske Dronning Christines Tjeneste.

Sidste Gang Claus Berg nævnes i danske Kilder er i Aaret 1532. Han har saaledes virket her i Landet i en Menneskealder, og af hans bevarede Arbejder (ialt ca. 35) findes kun tre udenfor Danmarks Grænser. Vi kan da med fuld Ret regne ham blandt vort Lands Kunstnere og give ham den fremskudte Plads i vor Kunsthistorie, som han fortjener. Med sin bevægede, farverige og facetterede Stil er han et flammende Nordlys paa vor senmiddelalderlige Kunsts noget dunkle Himmel.

V. THORLACIUS-USSING



EN KOPI EFTER ET ITALIENSK PORTRÆT

I en Gaard ved Kolding gik engang nogle Børn og legede med et Bræt. En kunstinteresseret Mand bemærkede, at dets ene Side viste et gammelt Maleri, et Brystbillede af en skægløs ung Italiener fra Renæssancetiden. Et Par brune Øjne lyste levende frem fra den varme Lød i et ædeltformet Ansigt under en sort Baret, fra hvilken et fyldigt, silkeblødt Haar posede ned mod det graa Pels-

værk over venstre Skulder. Billedets lykkelige Finder og Køber viste det til Julius Lange. Han saa længe paa det og sagde saa: »Jeg tror, det er en Rafael«. Det siges først at være blevet opfattet som en Spøg, men det var Julius Langes Alvor. Med denne Bestemmelse var Billedet i Efteraaret 1891 udstillet i Kunstforeningen i København.

Det havde jo Aanden og Stilen fra Rafaels Tid, den ædle Simpelhed og selvbevidste Fornemhed, der udmærkede hans Portrætter, den sikre Skønhedsfølelse, som kaldes »rafaelisk«. Men Behandlingen var ulig Malemaaden fra det 16de Aarhundredes Begyndelse. Grundlaget stammede utvivlsomt fra Højrenæssancen, den ydre Form fra en senere Tid. Den Opfattelse, at Billedet allerede i en fjern Periode havde lidt og var blevet opfrisket paa en Maade, der havde ændret Behandlingens Karakter, var hos os den almindelige, indtil Billedet forevistes Wilhelm Bode, og han gav dets daværende Ejerinde den i »Kunstbladet« for Januar 1898 aftrykte opsigtsvækkende Erklæring, dateret Berlin, 26. Juni 97: »Ved at vise mig det Dem tilhørende Portræt af en ung Mand har De gjort mig en stor Tjeneste og skaffet mig en stor Nydelse. — At Billedet er fortrinligt og et Portræt fra den klassiske italienske Tid, omtrent 1515—20, indses ved første Blik. Ogsaa den omhyggelige Tegning og Formgivning synes at pege paa denne Tid. — Ved nærmere Betragtning, ved at se de stærke Modsætninger i Karnationen med dens blaalige, rødlige og gule Farvetoner, og den ejendommelige brune Undermaling, hvorover f. Eks. Haar og Pelsværk kun er paasatte med ganske tynd Farve, næsten skitsemæssigt, blev det mig dog tvivlsomt, om Udførelsen kunde være italiensk og samtidig med Billedet. Udførelsen har snarere Karakteren af at være nederlandsk Malerkunst fra Begyndelsen af det 17de Aarhundrede. Den Omstændighed, at Billedet er malet paa Egetræ, gjorde mig denne Formodning til Vished, og Farvegivningens og Behandlingens Særpræg ligesom Mesterskabet i Opfattelsen og i Formgivningen overtydede mig om, at der her foreligger en af de talrige Kopier af *P. P. Rubens* efter en af de store Italienere, saaledes som der opføres i ret anseligt Antal i Rubens' Auktionskatalog. — Om der som Original til Grund for Billedet ligger et Portræt af Raphael (maaske Selvportræt?), som Hr. Karl Madsen antager, og paa hvilket vor Restauratør, Professor Hauser, der ligeledes af tekniske Grunde tilskrev Udførelsen til en nederlandsk Mester ved 1600, ogsaa gæt-

tede, eller et Portræt af Giorgione eller Sebastiano del Piombo, (som jeg er tilbøjelig til at antage,) er kun af underordnet Betydning for Værdien af det fortræffelige og godt bevarede Billede.«

Da Danmark stod i Fare for at miste dette mærkelige Maleri, er det blevet købt til Museet. At det er en i alt væsentligt velbevaret, glimrende nederlandsk Kopi efter en italiensk Original, er uomtvisteligt. Tilskrivningen til Rubens kan ved første Øjekast paa Billedet synes ret dristig, da Rubens som Kopist ikke plejer at fornægte sin Personlighed. Ved en nærmere Betragtning svinder dog Betænkelighederne ved at tiltræde Bodes Mening; Ejendommeligheder i Farve, Modellering og Behandling synes bestemt at udpege den unge flamske Mester, der i Italien gik i Lære hos de Største ved at kopiere deres Værker. Han er blot her anderledes og bedre som Kopist, end han senere blev, med en ung begejstret Ærbødighed for det fine Mesterværk, han skulde gengive, der lod ham tilstræbe og naa den største Karaktertroskab mod Originalen, hvad enten denne skyldtes Rafael, — som vel baade selve Grundopfattelsen og f. Eks. Tegningen af Øjenlaagene gav Grund til at formode, — eller Sebastiano del Piombo, — som vel især Pelsværket kunde bringe i Erindring. Gengivelsen i »Klassiker der Kunst, V«, 1903, ledsages af Bemærkningen: »Billedet synes at være en Kopi af Rubens, maaske efter Sebastiano del Piombo«.

Originalen er funden. Den er gengivet i »The Art Journal» 1903, S. 39, med en Artikel af Sir Claude Philips, Bestyreren af Wallace Collection. Under et Ophold paa Jarlen af Cravens Herresæde, Combe Abbey ved Coventry, havde han taget sig for at efterse de Billeder, der var bortgemte i Slottets Kroge som altfor ringe til at anvendes i dets Sale. Højt oppe paa en Trappegang fremdroges et forsømt, forvasket, fordærvet og foragtet Maleri; det var Brystbilledet af den unge Italiener. Kun en Ruin, men lokkende og fængslende, fordi det var Ruinen af et Mesterværk. Billedet blev nøje undersøgt; det var malt paa Træ; paa Bagsiden var klæbet en Papirstrimmel med Navnet »Giorgone« i temmelig ny Skrift. Efter Claude Philips Mening var Teknikken — for saa vidt den saas i dette skrækkeligt og uhjælpeligt mishandlede Billede — øjensynlig ikke venetiansk. Heller ikke florentinsk eller romersk-florentinsk, snarere umbrisk, eller umbrisk-florentinsk. Han følte sig fuldt overtydet om, at Billedet var de sørgelige, men endnu skønne Rester af et Værk af Rafael, malt omtrent mellem 1508 og

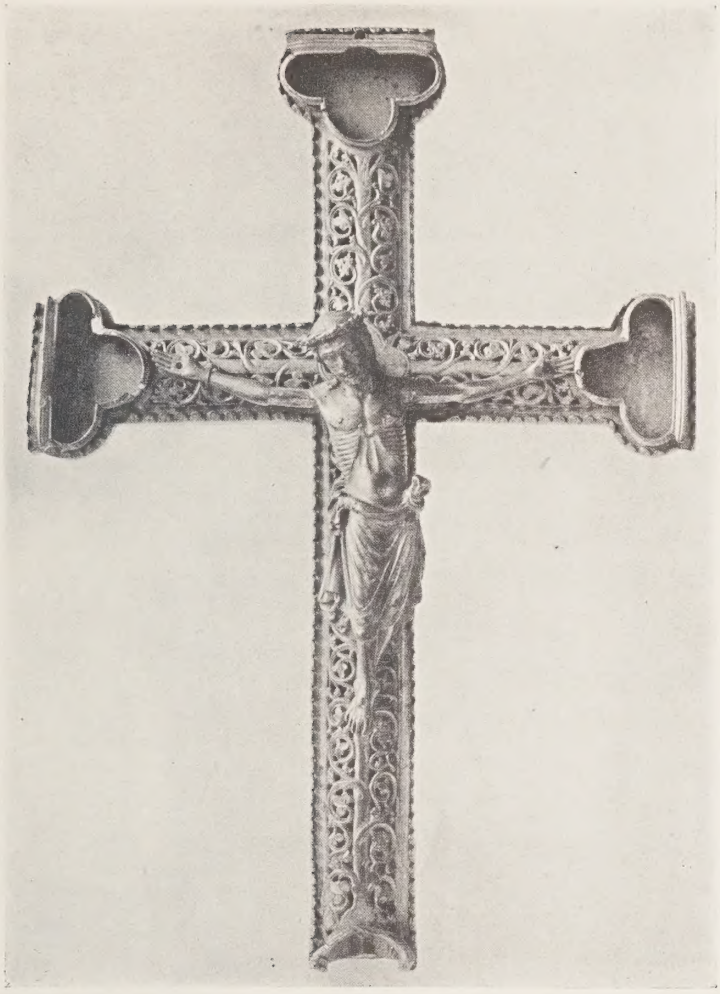
1512 under de første Aar af Rafaels Romertid. Spor af Malerens egen Haand fandtes ganske vist kun paa faa Steder, hvor Overfladen ikke var helt ødelagt: Konturen af højre Kind, Dele af Haaret og et stort Parti af Pelsværket. Det var især Stilen og Opfattelsen, der efter den engelske Kenders Mening var nøje overensstemmende med Rafaels Portrætkunst, af hvis Ejendommeligheder han har medgivet sin Omtale af Billedet en kortfattet Karakteristik.

Selv for den dygtigste Kender turde det være vanskeligt med fuld Sikkerhed at udpege Ophavsmanden til et totalt ødelagt Billede. Naar dette kun kendes efter en Tidsskriftgengivelse, bliver det vel næsten umuligt. Det er da ogsaa med største Forbehold, at Mario Krohn, der utvivlsomt mellem danske Kunsthistorikere har det mest omfattende Kendskab til Italiens Malerkunst, i sin Bog »Italienske Billeder i Danmark« — hvor baade Originalen og Kopien findes gengivne, — har fremsat en løs Formodning om, at Billedet maaske skyldtes Cariani. Efter at Morelli har ført denne længe næsten glemte Maler frem for Lyset, er hans Ejendomsret til mange forhen Bellini, Giorgone og Palma Vecchio tilskrevne Billeder retmæssigt erkendt, men efterhaanden har hans Navn vel i for stor Udstrækning maattet gøre Tjeneste som en Skuffe for Billeder med usikre Navnebestemmelser af ulige Karakter og Værdi, blandt mange ringe Sager ogsaa Tizians glimrende Ungdomsværk i Glyptoteket. Et signeret Mandsportræt af Cariani findes i den Langaardske Samling i Kristiania; det afgiver i hvert Fald ikke nogen Støtte for Mario Krohns Formodning. Han har med Rette lagt større Vægt paa Ønskeligheden af at faa Kopien i offentligt Eje. Det er vel et af de yderst sjældne Tilfælde, hvor den af en Mesterhaand malte Kopi fra et Museumsstandpunkt er at foretrække for Skyggebilledet af dens Original. Selv om denne virkelig er eller har været et Værk af Verdens mest berømte Kunstner.

KARL MADSEN

TO PROCESSIONSKRUCIFIXER FRA NATIONALMUSEET

Ved et lille greb ned i de rige skatte af middelalderens kunst, som er samlede i Nationalmuseet, skal her to guldsmedearbejder fra henholdsvis 12. og 13. aarhundrede drages frem, to malmstøbte, graverede og forgyldte processionskrucifixer, de kosteligste vel nok af den smukke række som Nationalmuseet ejer. Naar disse gamle smaakunst-arbejder kunsthistorisk skal bestemmes, maa man



overspringe det første stadium af den sædvanlige undersøgelsesmetode, den indbyrdes ordning i værkstedgrupper; hvert enkelt stykke maa tages frem for sig, fordi det intetsomhelst har at gøre med de øvrige, underkastes sin særlige undersøgelse, for at det kan bestemmes, fra hvilket kunstcentrum det er udgaaet eller har laant sin stil. De to krucifixer, som vi skal beskæftige os med, er uden tvivl bægge importarbejder.

Det ældste (s. 74), der stammer fra Sundby kirke paa Mors, er af stræng romansk type. Kristus bærer kongekrone og staar med fødderne støttende paa suppedaniet, det storskæggede gammelmandsagtige hoved er bøjet fremover, og øjnene er lukket som i fredelig søvn; af død og lidelse mærkes ikke spor, det har kunst-

neren ikke villet udtrykke. Foroven strækker guds haand sig velsignende ned mod den korsfæstede, et typisk romansk træk, som vi kender igen fra vore kobberdrevne alterkors. Af mere flygtig karakter, i forhold til den sirlige gennemarbejdelse af forsiden, er bagsidens gravurer, hvor en bladfattig ranke bugter sig mellem medailloner med korslammet i krydset og de fire evangelisttegn i korsendefelterne.

Denne krucifixtype tilhører det 12. aarhundredes kunst. Dens strængere stil, i holdningen som i lændeklædets behandling, er en reaktion imod det forrige aarhundredes bløde, maleriske manér, og man har gjort opmærksom paa, at forestillingen om Kristus som staaende paa sit kors i denne tid ogsaa gør sig gældende

udenfor kunsten; i Bernhard af Clairvaux's »Salve mundi salutare« hedder det udtrykkelig: in hac cruce stans directe — stans immotus in dolore[1].

Det mest paafaldende, sammenlignet med tidens almindelige krucifixstil, er vel nok den smækre, bøjede midje, men den kan dog paavises i nordengelske miniaturer fra aarhundredets tredje fjerdedel (Kgl. Bibl. Thott 143). Det er imidlertid for lidt til at henføre krucifixet til England, og det er for at bestemme dets hjemstavn heller ikke nødvendigt at søge bistand hos fremmede kunstarter.

Interessant nok er det, at endnu et stykke fra samme værksted har fundet vej til Limfjordsegnene, det findes nu i privateje i Aalborg og skal efter sigende være fra Gjølland. De to krucifixer svarer praktisk talt i et og alt til hinanden, men i Nørrejylland kan de ikke være gjort, saa drevent arbejde udførtes ikke i datidens Danmark. Vi maa søge mod syd til det store exportdygtige kunstcentrum i egnene ved Nedre-Meuse og Rhin. Her findes endnu i betydeligt antal mere eller mindre nøje beslægtede arbejder, i Sammlung Schnütgen i Køln,[2] i det ærkebiskoppelige museum i Utrecht[3] og, som det synes, i egnen omkring Liége[4]. Det utrechtske exemplar og et af de kølnske giver tilsammen ganske uomstødelige kriterier for værkstedssammenhæng med de danske. Utrechtkorset har ikke blot alle almindeligere træk tilfælles, men gravurerne er saa beslægtede, at man næsten maa tænke sig dem gjort af samme haand eller under samme mesters vejledning og fortegning. Figuren er noget forskellig, men den har dog samme vridning i midjen og den samme prikkede krans udenom brystvorterne — et meget sigende lille fællestræk, som man næppe to steder uafhængig af hinanden kan have fundet paa. Det udraperede, mønstrede lændeskørt, der minder om vore ældste kobberdrevne alterkors men ellers ganske afviger fra den sædvanlige norm i dette som i andre aarhundreder, genfinder vi paa den anden side ved figuren fra Køln.

[1] Witte: Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen. (1912) s. 19.

[2] Witte anf. st. tavle 5 (4 stkr.).

[3] Kendt for en større offentlighed gennem udstillingerne i Middelbourg (1904) og 'S-Hertogenbosch 1913, se Onze Kunst IV, pag. 70 og De oude kerkelijke kunst in Nederland. 1914 pl. LXV fig. 142.

[4] Exposition de l'art ancien du pays de Liège 1905, katalog nr. 359. 360. 376. 377. (perizonium agrémenté de petits ornements poinçonnés, — corps un peu cambré etc.).

Om det skulde være muligt at finde det bestemte værksted hvorfra denne gruppe arbejder er udgaaet, er mere tvivlsomt; med det foreliggende materiale maa det ihvertfald opgives at naa til et sikkert resultat, da man savner oplysninger om de enkelte stykkers hjemstavn. De fleste af Sammlung Schnütgens krucifixer stammer fra kølnsk kunsthandel. Men unægtelig er der en overvejende sandsynlighed for, at det er i et af de mange værksteder ved Meuse at mesteren har arbejdet: Huy, Dinant, Liège, Maastricht, for at nævne nogle af de vigtigste. Det var ialfald dem der siden 12. aarhundrede indtog den førende stilling, ikke blot i kunstnerisk henseende — Renier de Huy, Godefroy de Claire, Nicolas de Verdun —, men ogsaa i industriel og merkantil; exporten var saa omfattende og produktet saa anset, at malmvarer som bekendt ude i Europa blev opkaldt efter en af disse stæder: Dinanderie. Men ganske vist exporteredes der ogsaa fra rhinske værksteder (Køln) og fra egnen mellem de to floder (Aachen), og Sundbykrucifixet, der vel maa være fra Godefroy's tid (daterede arbejder af denne 1143—73), har intet at gøre med denne huy'ske mesters stil, som ellers har øvet den største indflydelse baade i hans hjemland og i Køln; vi kender hans krucifixtype bl. a. fra et værk i South-Kensington museet[1].

Med det andet krucifix, der her skal behandles (s. 75—76), er vi nede i en ny tid. Kongekronen, og med den den højtidelige majestæt, er borte og erstattet af en tornekrone, som dog bæres med et smil. Det er gothik, i form og indhold.

Dette krucifix er i 1810 kommet til Nationalmuseet fra Bellinge kirke ved Odense, hvor det forresten ikke fra begyndelsen af kan have hørt hjemme, da det vel er op imod et aarhundrede ældre end kirken selv. Det er her ikke figuren men korset, der er det finest og interessantest behandlede, det bladrige livstræ der paa forsiden er udformet i gennembrudt arbeide, og især de ganske ypperlige gravurer der dækker korsets bagside: i krydset Kristus i dommedagsmajestæt tronende mellem to kærter[2] og med venstre haand dragende kjortelen tilside for det gabende spydsaar i siden; apostelhoveder og foroven en basunblæsende engel anbragte i ellipser som

[1] Falke u. Frauberger: Deutsche Schmelzarbeiten t. 75.

[2] Et lignende motiv findes i et flamsk haandskrift fra 1250—70, Vitzthum: Pariser Miniaturmalerei t. 25.

dannes af to hinanden skærende ranker, og endelig korsendefelterne optagede af engle med lidelsesredskaber: tornekronen og korset, lansen og naglerne. Det er et arbejde af fornemt mesterskab, det formsikre er maaske det mest fremherskende — mærk f. ex. med hvilken dristighed rammerne overalt brydes, af lansen i venstre endefelt, af kærterne ved Kristi sider o. s. v. —, men der er ogsaa sjæl deri, se fremforalt den lille spydbærende engel til venstre, som han knæler for Kristus i uskyldig og betaget andagt.

Korstypen er forsaavidt ikke synderlig afvigende fra den der i unggothikken almindeligt hersker, ogsaa indenfor træskulpturen. Men vi har dog ingen danske kors, hverken af træ eller metal, der paa engang har denne kontur og et saa frodigt greneværk paa forfladen. Vi maa strax her rette opmærksomheden mod Norge; et kors som det fra Borre (nu i Kristianias Oldsagssamling)[1] har større lighed med Bellingekrucifixet end noget af de danske, og der kan paa andre, adskillig mere afgørende punkter fortsættes med denne jævnføring med norsk unggothik og dens forudsætninger i den samtidige engelske kunst.

Det ikonografisk ejendommeligste motiv, dommedagsfiguren der blotter sin sidevunde, genfindes paa den søndre korportal ved Lincolnkathedralen (s. 80), hvis skulpturer vel er en menneskealder yngre end vort krucifix. Engelske mindelser vækker ogsaa ornamentiken paa for- og bagsiden af korset. Selve grundmotivet, at gøre Kristi kors til en levende vext, et livstræ, er ganske særlig yndet af Englænderne, ingen har gjort træet saa frodigt og grenerigt som de[2]. Og karakteren af det greneværk, der vrider sig om korsstammen, minder om engelsk portalskulptur, hvor det f. ex. atter forekommer ved Lincolnkathedralens englekor paa portalens archivolter[3], omend i en noget yngre udvikling af bladværket, — ovenikøbet i forbindelse med det samme motiv som paa korsets bagside, de elliptiske billedfelter dannede af to hinanden skærende ranker. Dette sidste motiv var overordentlig udbredt i England[4], det kan allerede iagttages paa Malmesbury abbediets sydportal

[1] Afb. Fett: Norges kirker i Middelalderen, fig. 329.

[2] Typisk er krucifixet i det saakaldte Petersborough psalter (fra o. 1220), ofte afbildet, se f. ex. Herbert: Illuminated manuscripts pl. XXII (s. 180), Woltmann u. Woermann: Die Malerei des Mittelalters (1916), fig. 238.

[3] Afb. Michel: Histoire de l'art II, 1, 213 (fig. 173), Prior and Gardner: Mediæval figure-sculpture in England s. 53, fig. 45.

[4] Enlart i Michel anf. st.

(o. 1160)[1]; men det er ogsaa velkendt i Norge hvor det findes anvendt ved Trondhjem domkirkes søndre korportal[2], og paa relikvieskrinet fra Thomaskirken paa Filefjeld (nu i Bergens museum)[3].

Ogsaa til figurstilen findes gode paralleler i Norge. De dybe folder og de skarpe foldekamme paa krucifixfigurens lændeklæde er just et særkende for den unggothiske træskulptur i dette land; jeg skal for figurens vedkommende nøjes med at henvise til det herlige Mosvikenkrucifix i Videnskabernes selskabs samling i Trondhjem[4], hvor man finder den samme ansigtstype, den samme modellering af overkroppen og en lignende gevandtbehandling. For figurstilen paa korsets bagside skal jeg ogsaa nøjes med at fremdrage et enkelt værk til sammenligning, Ulvikantemensalet i Bergens museum, hovedværket i bergensisk fra England paavirket unggothik, i de senere aar gentagne gange behandlet, særlig i de monumentale arbejder af H. Fett og A. Lindblom over det gothiske maleri i Skandinavien[5]. Format og kunstnertemperament i de to arbejder er saa forskellige, antemensalet er et monumentalarbejde med maniererede bevægelser og næsten hvasse ansigtstræk, medens korsets gravurer i forhold dertil er næsten klassisk beherskede og lidt vege; det er her ynglingeskikkelserne, dér mandstyperne, der har staaet kunstnerens hjærte nærmest. Men deres type- og formskatte er de samme. Fortrinsvis kan dette iagttages ved de to Kristusbilleder (s. 81), deres stillinger er ikke helt ens, men særlig figurernes nedre halvdel er paafaldende ensprægede. Det gælder om den for dem

[1] Prior and Gardner fig. 46.

[2] Fett: Billedhuggerkunsten i Norge under Sverreætten s. 50 f. (dateres o. 1225).

[3] Fett fig. 45.

[4] Fett fig. 93a—b.

[5] H. Fett: Norges malerkunst i middelalderen (1917). A. Lindblom: La peinture gothique en Suède et en Norvège (1916). Se ogsaa samme i Tidskrift f. Konstvetenskap I, 166 f.

bægge saa karakteristiske benstilling med de helt ovenfra sete fødder, og det gælder ogsaa, trods Ulvikmesterens tilbøjelighed for overdrivelsen, ret udpræget om gevandtbehandlingen: de posede foldestreger og de strammede ophobede skraalinjer mellem benene. Om apostelhovederne kan noget lignende siges, der er fællesskab i de anvendte typer, selvom resultaterne er individuelt prægede af hver kunstner. (Ulvikapostlene er bedst afbildede hos Fett: Norges malerkunst s. 26—28).

At Bellingekrucifixet hører sammen med engelsk og med den engelsk prægede del af Norges unggothik fra midten af 13. aarhundrede, mener jeg hermed er tilstrækkeligt godtgjort. Jeg vilde være mest tilbøjelig til at opfatte det som et engelsk importarbejde, men det synes ligesaa vel muligt, at det er en norsk guldsmed der har været mester for det. Forhaabentlig vil der engang kunne gives et sikrere svar paa dette spørgsmaal, som jeg maa lade blive staaende aabent.

POUL NØRLUND

Æselstald i Tunis. 1882. Gave til Museet fra Theodor Philipsens taknemmelige Venner.

TIL MINDE OM THEODOR PHILIPSEN

I

Ingen Værker af nyere dansk Malerkunst straaler i Museet med større Glans end Theodor Philipsens. Som ingen anden hos os har han formaaet at gengive Indtrykket af Naturens tindrende Friskhed, at indfange Luften og Lyset. Hans Billeder har en ualmindelig Kraft, de bedste tillige en ualmindelig Finhed. Den djærve Naturalist har raadført sig med Hollænderne, med klassiske Kompositioner, med gammel og ny Malerkunst, uden at tilsætte noget af sin Oprindelighed og Ejendommelighed. Han vedblev at være sig selv, en fast og fremragende Kunstnerpersonlighed, fordi han var et mærkeligt og betydeligt Menneske.

En Kreds af hans Venner og Beundrere ønskede efter hans Død at give deres Taknemmelighed mod ham et synligt Vidnesbyrd; Initiativet dertil udgik fra hans Ven og Vært fra Kastrup, Fabrikant Holger Lützow. Tanken om at sætte en Mindesten paa Theodor Philipsens Grav eller paa Saltholmen blev med Rette op-

givet; han vilde have frabedt sig det, om det havde staaet i hans Magt. Det bestemtes da at skænke Museet et af hans Arbejder. Valgt blev det lille Billede af en Æselstald i Tunis; det viser ham fra en anden Side end de Malerier af ham, Museet tidligere har ejet. Udbyttet af det korte Besøg, han sammen med C. C. Andersen aflagde i Afrika, betegner maaske den danske Malerkunsts mest notable Erobringer udenfor Europa. Da han havde forsømt at forsyne sig tilstrækkeligt med Malerlærred, malte han Billedet af Æselstalden paa et Stykke Voksdug; han var aldrig kræsen i Valget af sit Materiale. Det omhyggeligt behandlede lille Maleri med det godt sete Motiv er fra den Tid, Philipsen var ved at naa sin fulde Udvikling som Maler. Fortrinligt virker de over den smukke gamle »Patio« ophængte Stykker Tøj, det ene straagult, det andet orange, men det mest beundringsværdige i Billedet er dog det brungraa, træt slumrende Æsel længst til venstre. Det er et Stykke udmærket Malerkunst.

Unægtelig har Philipsen senere gjort mere betydningsfulde Erobringer end den afrikanske. Baade i Italien og Danmark, især i Danmark. Saltholmen er hans. Dyrehaven i det sene Efteraar vil vi aldrig opnaa at se bedre fremstillet. Vi vil kunne se Dyrene og deres Liv opfattede paa mange andre Maader, aldrig mere paa Theodor Philipsens. Allerede i sin grønne Ungdom, da han ikke malte Mesterværker, forstod han at ramme Udtrykket i Kalvenes Øjne og karakterisere deres Væsen. Han fandt dem lige saa morsomme og indtagende som Menneskebørn; han har set med kærlige, næsten forelskede Øjne paa en sortbroget Kalv, der ofte vender tilbage i hans Billeder. Mange af os vil vel aldrig kunne se en Flok Kalve uden at mindes Theodor Philipsen. Men der er her ikke Grund til at gentage et Forsøg paa at opregne hans Fortjenester som Kunstner.

Som Menneske var han ikke uden Særheder. Han levede jo som Pebersvend, ofte som Eneboer, allerede fra sine unge Aar havde han søgt at unddrage sig Selskabslivet. Han havde med sit hede Blod faste Sympatier og Antipatier; en vis Tilbøjelighed til Mistroiskhed lod ham undertiden sætte brave Folk paa den sorte Liste. Hans Meninger om alt var urokkelige, han havde engang for alle foretaget sin Fordeling til Himmerig og Helvede. Lad være, at han lidt for hidsigt fordømte et og andet til Afgrunden; i det store og hele var hans Meninger rigtige og sunde, han forstod udmærket

godt at skelne godt fra daarligt, ægte Guld fra uægte Glimmer. Han var kemisk fri for Snobberi, anerkendte ingen falske Maal for Tingenes og Menneskenes Værdi. Han dømte ikke efter det ydre, agtede ikke nogen efter Samfundsstillingen, Navnet, Pengene eller Klæderne. Det, der kaldes »Ære«, syntes ham for ofte vundet ad krogede Veje til at kunne være attraaværdigt eller respektindgydende.

Han var udgaaet fra et højtkultiveret Hjem med stærke litterære Interesser. Hans Farbroder C. I. A. Philipsen har gjort sig fortjent ved sine Samlinger til en Holberg-Bibliografi. Søren Kierkegaard besøgte Theodor Philipsens Forældre; Hasselriis' lille Statuette af ham var Philipsen kær. Han havde læst meget og faaet Elementer til sin Livsfilosofi fra Voltaire. Dog var han ingen Læsehest. Men fra Hjemmet havde han sin Kærlighed til Musik. De gode Malere, de virkelige Kolorister, er paafaldende ofte Musikelskere. Naar han malte sine Billeder, summede for hans Øre Melodier af Mozart, Fugaer af Bach, Stumper af Beethovens Sonater og Symfonier. De har sagtens haft deres Mission for hans Kunst.

Han var en flittig Gæst til Koncerter og klassiske Operaer, men sad altid paa en af de billige Pladser. Alle Tilværelsens smaa Behageligheder var for ham uden Tillokkelser. Han gik helst i Træsko og foretrak tarvelige Spisesteder. Han følte det som en Ulykke, da han engang i Spanien for at kunne benytte et Eksprestog var bleven tvungen til at køre paa første Klasse. Ved den franske Grænse hoppede han ind i en tredje Klasses Kupé, uagtet hans Returbillet gjaldt til anden. De pludrende Madammer, der blev hans ny Medrejsende, trakterede han med alt, hvad der paa Grænsestationen falbødes af gode Sager. De var for ham rigtige Mennesker, ikke »Skrædderskilte«, men ligefremme, kærnesunde, brave og aabenhjertige Naturbørn. Han holdt af jævne Folk og elskede alle Børn. Og han var altid lykkeligst, naar han fandt Lejlighed til at traktere.

Paa Saltholmen og i Kastrup var han en uforlignelig Vært. Det blev straalende Festdage, naar han havde indbudt Venner til at besøge sig. Han havde lejet Vogne for at kunne føre dem rundt til al den Naturskønhed, der havde været hans lykkelige Fund. Han stak Cigarer og Cigaretter i Gæsternes Lommer, proppede dem med solid, veltillavet Mad, med Kager, Frugter, Rosiner og Mandler, og holdt saa gerne den Tale, han engang havde hørt og fandt stor Morskab i at gentage: »Der gives Øjeblikke i Livet, hvor man føler

en indre Trang til at gribe sit Glas!« I hans eget var kun Vand; han undskyldte sig med Frygt for »sit Tilfælde«. Vinen var for Gæsterne; for dem var alt, hvad de ønskede, og mere til. Ogsaa hans Billeder og Tegninger, hvis de brød sig om dem. Yderst nøjsom for sin egen Person var han fyrstelig gavmild mod andre.

Han var ogsaa god at træffe andet Steds. Ikke mindst i Udlandet, naar han flammede af Begejstring over de Herligheder, han havde set paa Udstillinger eller i Museer. Han havde Evnen til at beundre, den hellige Ild. Han følte den varmeste Taknemmelighed overfor alt, hvad der syntes ham godt eller fortjenstfuldt, og taalte ikke at se eller høre det omtalt med smaalig Kritik. Han havde ikke mindste Draabe af det »sure Kunstnerblod«, der stemmer vrangvilligt til Anerkendelse af Fortrin hos andre; han var jublende glad over gode Arbejder af gammel og ny Malerkunst, ikke mindst over gode Arbejder af dem, han regnede for sine Kammerater. Om sine egne talte han med en Beskedenhed, der var fuldkommen ægte.

Han har tilintetgjort nogle gode Billeder, blot fordi han holdt mest af at male paa et allerede dækket Lærred. Adskillige Kartoner til sine Billeder har han smidt til Side og behandlet ublidt; et Par af de bedste fra hans første Tid efterlod han i det Atelier, han havde benyttet i Paris. Mange af disse med simple og grove Pastelfarver tegnede Forarbejder til Billederne hører alligevel til hans fortrinligste Værker. Martha og Viggo Johansen har tilsagt Museet at skænke det hans pragtfulde Karton til det store Billede af Malkepladsen ved Dyrehavegaard.

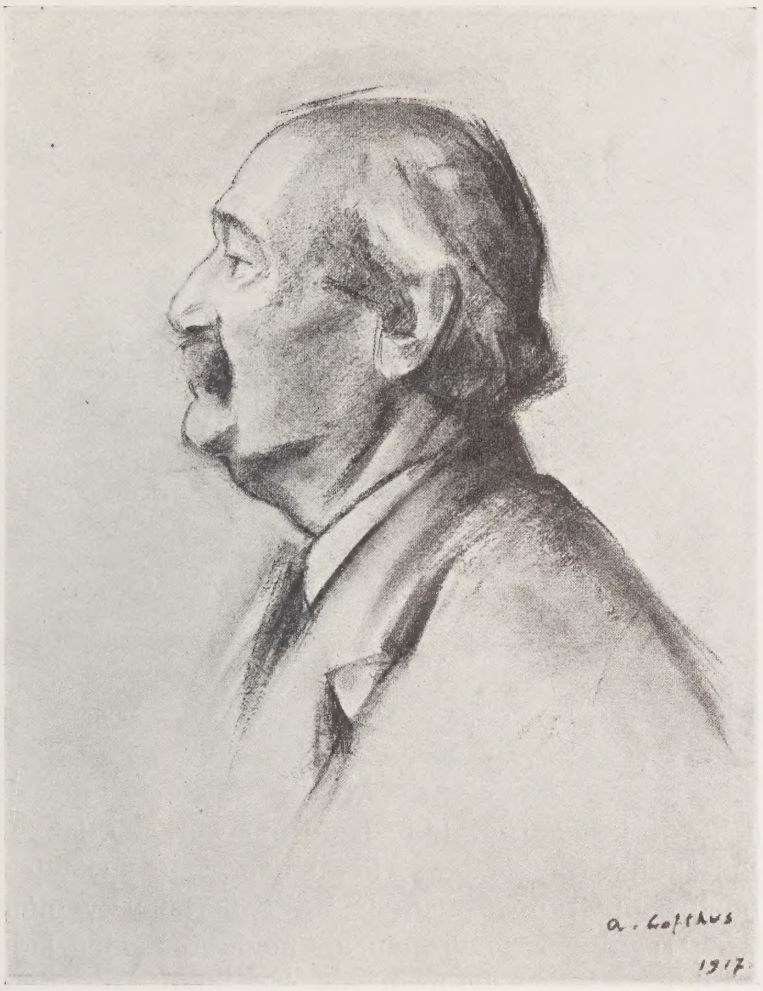
Han havde vistnok mere tilovers for sine keramiske Arbejder, skønt de oftest er mindre værdifulde. Dekorative Arbejder taaler ikke noget Overmaal af Naturalisme. Om end de bedste af hans keramiske Dyrefremstillinger viser nogle af Dyremalerens Fortrin, misklædes de ofte af Farven, altid af de fede Glasurer. Statuetten af en romersk Tyr, hvis Majestæt betones ved Fodstykkets Relief af Europas Bortførelse, er ubetinget det ypperste af Philipsens Skulpturarbejder. Næstbedst er den livfulde Statuette af en løssluppen Hest; Joakim Skovgaard har skænket Museet Voksmodellen. Ogsaa den er endnu fra Philipsens gode Aar.

Allerede tidligt begyndte hans Syn at svækkes. Forgæves gav han Afkald paa Spiritus og Tobak; Sygdommen i Øjnene var der og tog til. Stedse stærkere aabenbarede den sig i hans Arbejder.

Svagheder, han i sine bedste Billeder havde bekæmpet og overvundet, traadte efterhaanden grelt frem for Lyset, Usikkerhed i Tegningen, Løshed i Formen og Behandlingen. Farvernes Kraft kunde blive brutal. Alligevel har ogsaa mange af hans senere Arbejder store Egenskaber. Der er herlige Billedtanker, glimrende Anslag; nogle af dem kan mellem lutter dydsirede Billeder hævde sig som stærkere beaandede af en virkelig Kunstner. Iøvrigt bør enhver Maler — ligesom ethvert Menneske — kun dømmes efter det ypperste, han har ydet.

Undertiden klagede han over at have forsømt et udmærket Motiv, medens han endnu saa klart. Men han bar sin Ulykke med Taalmod, skønt det ikke laa i hans Natur at være taalmodig. Han vedblev at male, saa længe hans Øjne tillod ham at male, og da de svigtede helt, fordrev han Tiden med at modellere. Læse kunde han ikke mere, end ikke sine egne smaa Breve. Men endnu var han hyggelig i Vennekredse og en storartet Vært, endnu gik han stedse til Operaer og Koncerter, ogsaa paa Udstillinger med Bifaldsytringer ved de Billeder, hvis Kunstnernavne var ham kære. Legemlig kraftig og sund var han fremdeles smuk. Han havde i sin Ungdom været ualmindelig skøn; det sagdes, at der dengang var blevet rettet kraftige Angreb paa hans Uafhængighed.

Hans sidste Besøg paa Saltholmen fandt Sted i August 1918. Lützow havde faaet Krigsministeriets Tilladelse til at føre ham og et Par af hans Venner derover i en Baad. Paa Prøvestenen hentedes en Skydeskive, efter hvilken der fra Kastrup-Fortet blev skudt med skarpt for at prøve ny Kanoner. Det var som en flot Hilsen fra Philipsens gamle Hjem til ham, Veteranen fra 64, men Theodor Philipsen var alt andet end krigsbegejstret. Baaden gled videre til Holmen, hvor Militæret havde beslaglagt Terrænet nærmest Landingsstedet. Men uforandret var den gode, gamle Gaard, hvor han har boet og moret sig over Billederne af »Haabets Morgen« og »Klokken i Rosendalen«, uforandret var Holmens store Sletter, et Fredens Rige, der laa i Vindstille og det skønneste Solskinslys. Turen gik til Hollænderbrønden, Kirkegaarden, Vanderens Vænge, alle de kære Steder, hvor Philipsen havde fundet sine bedste Motiver. Køerne og Hestene lod sig ikke skræmme, nysgerrige Kalve kom snusende, som om de anede, at et af disse Mennesker altid havde været deres Lige en særlig Ven. Men han var nu en gam-



Arne Lofthus: Theodor Philipsen.

mel, halvblind Stakkel, der luntede besværligt af Sted og kun glimtvis huskede helt klart.

Alderdommen var — som Graverkarlen synger i »Hamlet« — kommen listende, havde slaaet sin Klo i ham og færget ham til Forvandlingernes Land. Hjernen, der havde været saa sundt og klart tænkende, var bleven svækket med Synet; Hukommelsen var tabt. Arbejdsmennesket, den ivrige, utrættelige Slider, var bleven fordømt til Uvirksomhed. Han, der havde sat en Ære i at staa stejlt paa sine egne Ben, var bleven hjælpeløs som den blinde Ødip og klarede sig kun ved en Antigones Støtte. Ogsaa til ham kom Døden som den længselsfuldt ventede Befrier.

Peter Hansen: Fra Travemünde 1902. Gave fra Theodor Philipsen.

II

Han havde bestemt, at de bedste Kunstværker i hans Eje efter hans Død skulde tilfalde Museet. Af hans egne Arbejder fik det kun Modellen til Gruppen af de to Heste, der skal svømmes; sine Billeder og Tegninger havde han for nogle Aar siden ladet sælge ved en Auktion. Inden denne havde han tilladt Museet at udtage en Række af de bedste for en ringe Brøkdel af deres Værd. Helt uden Vederlag ønskede han ikke at give dem; ingen skulde sige, at de var blevne Museet paatvungne. Det maatte selv bære Ansvaret for at rumme saa mange af hans Arbejder.

Han var ikke Samler. Men det var ham kært dagligt at kunne se noget, han holdt af, og af hvilket han mente at kunne lære et og andet. Han havde mange Raderinger, nogle franske, de fleste hollandske, gennemgaaende i yderst tarvelige Aftryk, købte i en lille Bod i Antwerpen for én eller to Francs Stykket. Han havde den Overtro, at det var Samlergalskab, naar nogle Aftryk betaltes med svimlende Priser; Kærnen var den samme, enten Aftrykket var graat eller sort. Folk lod sig snyde af Kunsthandlere ligesom af Spiseværter; der var jo de Steder i Paris, hvor en Kød- eller

Johannes Larsen: Paa Andetræk. 1895-97. Gave fra Theodor Philipsen.

Fiskeret kostede mange Gange mere end i Restauranten ved Posthuset. Rent Snyderi! Han var ingen Kræsenmund; maaske havde han undgaaet et Hospitalsophold for en Mavesygdom, hvis han havde været det noget mere.

Fra sit Hjem havde han I. P. Møllers lille Landskab med Gebauers Staffage. Det har størst Interesse ved at vise, hvor fri Udsigten fra Gentofte var mod København for hundrede Aar siden. Et bedre Værk af ældre dansk Malerkunst skaffede han sig i Constantin Hansens gode Modelstudie til »Prometheus, der danner Mennesket af Ler«. Af Landskabsmalere fra sit eget Slægtled ejede Philipsen et smukt Studie af Thorvald Niss, det nænsomt opfattede og behandlede Studie af en Mark med Korntraver, og Godfred Christensens i Kunstforeningen vundne »Landevej med Piletræer«, malt under stærk og god Indflydelse af P. C. Skovgaard. Af L. A. Schou og Otto Bache havde Philipsen et Par Smaating, som ikke tilfaldt Museet. Fra Akademitiden mindedes han med særlig Fornøjelse

den iltre L. A. Schou, der havde tiltrodset Eleverne Adgang til at se Tegningerne i Thorvaldsens Museum, hvad der i øvrigt, fraset Thorvaldsens egne Udkast, kun bragte dem Skuffelser. Og Philipsens gamle Venskab for Otto Bache forøgedes med trofast Taknemmelighed, fordi Bache i 1887 havde skaffet ham det Ancherske Legat, den eneste Opmuntring af den Art, han nogen Sinde opnaaede, og den kom paa en Tid, da hans Billeder næsten var usalgbare. Hans Hengivenhed for Otto Bache overlevede selv en alvorlig Uoverensstemmelse ved Raadhusudstillingen, da Bache nægtede at tiltræde Komiteen, fordi Udstillingen ikke stilledes under allerhøjeste Protektion.

Philipsens kæreste Ven fra Ungdomstiden var dog Lægen Christian Smidth, en Broder til Hans Smidth. Dennes Karton af »Fiskere i Limfjorden« var et Minde om de gode Dage, da han og Philipsen stod hinanden nær. Senere talte hver af dem beklagende om den andens urimelige Særhed.

Mellem Firsernes Malere fandt Philipsen tapre Kampfæller og nære Venner. Derved har Museet faaet Michael Anchers Skitse til »Blinde Kristian udenfor sit Hus«, Viggo Johansens Køkkenbillede fra Skagen 1884 og smukke Skitse af Konfirmandinder ved Dragør, malt sidst i Halvfjerdserne. Paa Philipsens indtrængende Opfordring genoptog Johansen Motivet mange Aar efter til det store, Museet i Hamborg tilhørende Maleri. Senere begejstredes Philipsen for »Fynboerne« og købte paa den fri Udstilling Akvareller af Syberg, Peter Hansen og Johannes Larsen, desuden den sidstnævntes Billeder »Evighedsblomster« og »Paa Andetræk«. Alt dette er gode Forøgelser for Museet; Anchers Skitse viser et af hans bedste Billedmotiver, Viggo Johansens Skitse og Billede supplerer godt hans andre Arbejder i Museet, Fynboernes Akvareller er smukke, Peter Hansens endog en af hans allerbedste. Ikke mindst velkomne er Johannes Larsens to Billeder. Thi medens Peter Hansen og Syberg dog har nogle af deres bedste Arbejder i Museet, — Syberg rigtignok kun ved det af Ingeniør Rump deponerede Maleri, — har Johannes Larsen endnu smukkere Sager i Faaborg end i København. Philipsens Gave mildner lidt paa Misundelsen.

I Italien havde Philipsen ofte glædet sig over rent dekorative Arbejder; efter gamle Mosaikker i Syditalien malte han de gode Akvarelkopier, Thorvald Bindesbøll havde givet en Hædersplads over sin Sofa. Med stor Begejstring hilste Philipsen i Slutningen

af Firserne Bindesbølls og Brødrene Skovgaards Bestræbelser for at skaffe nyt Liv til Keramikken og den dekorative Kunst. En Nat havde Joakim Skovgaard drømt om en Krukke med Fyrsvampe, mellem hvilke en Snog bugtede sig op. Philipsen fik hans store, farvelagte Tegning af det drømte Motiv, der aldrig blev udført i Keramik. Kompositionen af Evas Fristelse blev derimod benyttet til et dekorativt Fad, afgrænset ved Slangekroppens Bugtninger. Senere syntes denne Afslutning Joakim Skovgaard uheldig, paa den af Philipsen ejede Tegning tilføjede han Kompositionen den runde Indramning med de blaa Felter. Philipsen ønskede, at ogsaa den ham tilhørende, højt elskede Krukke, som Joakim Skovgaard har dekoreret med en indridset Fremstilling af Noah med Arkens Dyr, skulde tilfalde Museet, hvor den pynter Bordet i den danske Afdelings store Ovenlyssal.

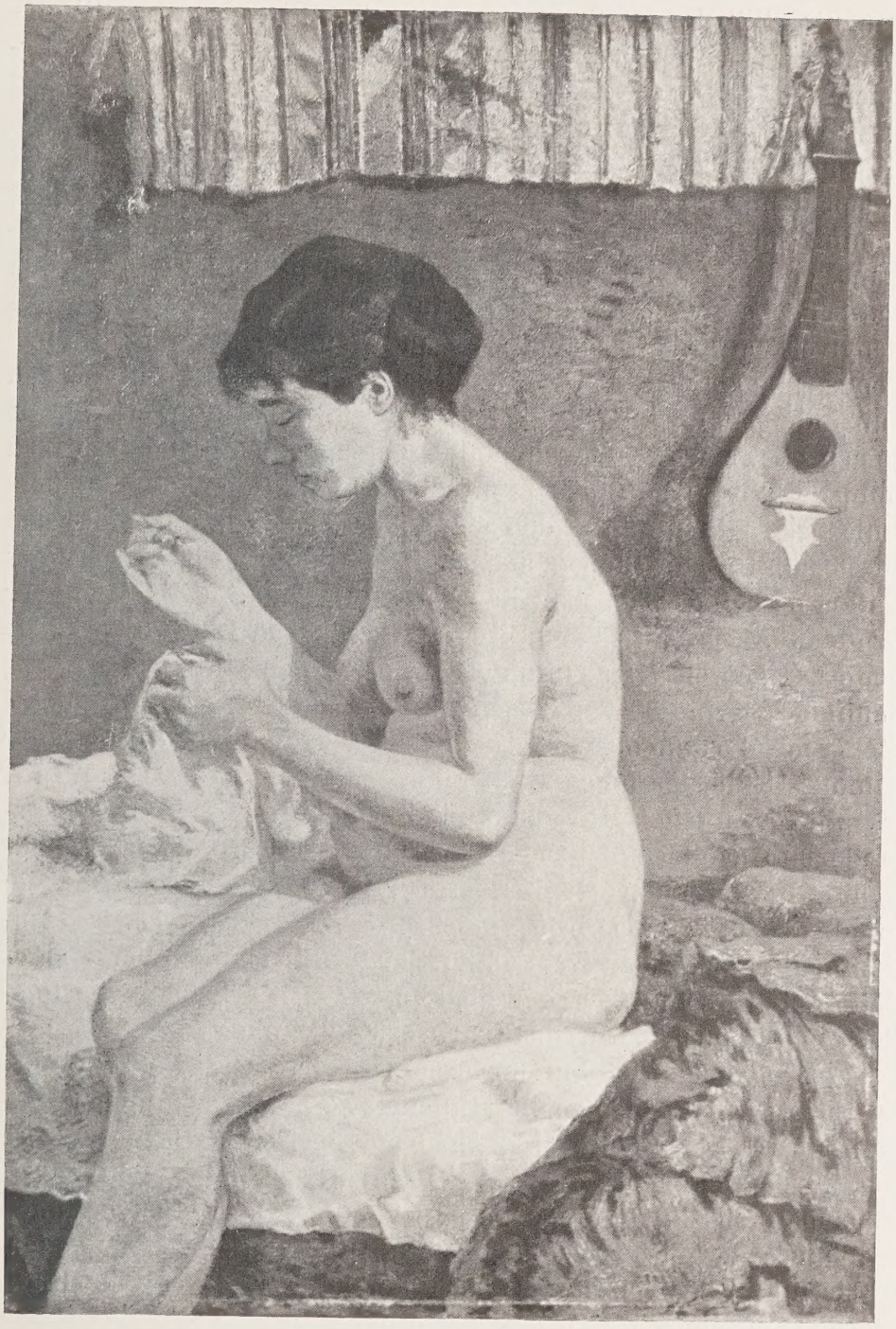
Foruden en Pennetegning af Rørbye og P. C. Skovgaards Blyantsstudie efter Figurer fra Iselinge har Philipsen skænket Kobberstiksamlingen Joakim Skovgaards muntre Tegning af Kampen om Dragespringvandet. Kummen til dette var jo skænket København for Overskudet fra den paa Theodor Philipsens Initiativ afholdte Raadhusudstilling 1901. Med utrættelig Energi overvandt han alle de mange Vanskeligheder for Udstillingens Tilblivelse og gode Forløb. Han haabede, den skulde kunne lære Almenheden, hvad dansk Kunst rummede af gode Værdier. Hans Haab blev ikke skuffet.

Men han var ikke — som mange af hans Landsmænd — udelukkende forelsket i de hjemlige Produkter. Han var glad over at have tilbyttet sig et net flamsk Maleri fra det 17de Aarhundrede med en Jæger og Jagthunde i et Landskab; efter den tidligere Ejers Udsagn skal Jan Fyts Signatur have været synlig paa Billedet. Det var Philipsen et kært, om end beskedent Minde om de Herligheder, han havde set i fremmede Museer, hvor han havde aftegnet Hundreder af Billeder for at lære dem at kende. Højst uligeartet Kunst beundrede han med samme Glød. Akademiets Dekorationsskole ejer hans fortrinlige Kopi efter et pompejansk Maleri; et Relief paa et af hans Springvandsprojekter vidner om hans varme Følelser for Rubens' Billede i Louvre af Kermessen; han havde et stort Fotografi efter det hængende paa sin Væg. Han elskede Paulus Potter, men Corot og Daumier syntes ham ikke mindre klassiske. Og han var hos os den første til at forstaa og beundre Impressionisternes Fortrin.

Han tilbyttede sig Angrands »Høns«, der havde vakt en os nu ufattelig Forundring og Forargelse paa den franske Udstilling 1888 i København. Billedet er godt uden at være noget Mesterværk. En vigtigere Erhvervelse var Paul Gauguins »Etude de nu«. Philipsen havde kendt Gauguin godt og af ham lært ikke uvæsentlige Forbedringer for sin Teknik, lært at anvende de smaa og lange Børstepensler og fylde dem godt med Farve, saa denne kunde paasættes Lærredet med korte, faste Strøg og blive klar og bestemt. Philipsen gemte som en Relikvie et laset Stykke af det vandtætte Lærred, for hvilket Gauguin engang havde været rejsende Agent. Gauguin besøgte Philipsen paa Kastrup. Fra en malerisk Folkedragt i Bretagne havde han faaet en opsigtsvækkende Vest, prydet med mange smaa Sølvstykker, der raslede, naar han rasede mod Krøyers »Salonkunst«. Han paaskønnede i megen anden dansk Malerkunst gode Egenskaber, uagtet han ikke i al Almindelighed holdt synderligt af Danmark eller kunde sympatisere med Flertallet af Danskerne.

Fru Gauguin, der til beskedne Priser afhændede de Billeder, hendes Mand havde efterladt eller sendt, beklagede en Dag til Philipsen, at hun ikke kunde komme af med et Billede af en nøgen Kvinde, som hun af Hensyn til sine Drenge allerhelst ønskede at blive kvit. Philipsen købte dette Billede, som han og mange andre allerede havde beundret paa Kunstforeningens Impressionist-Udstilling i 1887. Philipsen var henrykt for at eje et saa fortrinligt Billede af Gauguin. At han engang havde lovet at efterlade det til Johan Rohde, fortrød han hurtigt. Det burde til Louvre. Men da han erfarede, at Beslutningen ikke billigedes af hans Venner, og selv indsaa, at Billedet vilde være endnu mere velkomment i vort Museum, opnaaede han til Fordel for dette at blive løst fra sit til Louvre skriftligt givne Tilsagn, der næppe var upaavirket af personlige og almindelige Grunde til Misfornøjelse med vort Museums Ledelse i ældre Tid.

Billedets Salg omtales i et kuriøst Brev af Gauguin fra Tahiti den 31te Marts 1893. (Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid, S. 109, — Henvisningen skyldes Carl V. Petersen). Gauguin har erfaret, at flere Billeder af ham er blevne solgte i Danmark, hvor mange Tosser i Tiltro til Aviserne nu regner ham for talentfuld. »De ce coup-là il y a un peintre Danois qui s'est fendu de 900 fr. en se collant sur l'estomac une étude de femme nue que j'ai faite en 76 (dont parle Huysmans)«. Efter Datidens Priser paa



Paul Gauguin: Étude de nu. 1880. Gave fra Theodor Philipsen.

Gauguins Billeder var Summen anstændig. Fire andre var tilsammen solgte for 1500 Francs. Gauguin begyndte at haabe paa Muligheden af at skaffe sig et Marked i Danmark.

Aarstallet 1876 er en Fejlhuskning. Billedet er dateret 1880. Huysmans har lovprist det i sin Anmeldelse af L'exposition des indépendants 1881, optrykt i hans Bog »L'art moderne«. Efter hans Mening har ingen anden Nutidsmaler vovet en saa voldsom Realisme, end ikke Courbet, hvis »Femme au perroquet« (trods den ved Sengens Fodende anbragte Krinoline) i sin Anordning og i sin Gengivelse af Kødet var lige saa usand som Cabanels Flødeskums-Venus. Gauguins Billede viser virkeligt et Pigebarn fra vor Tid, hun indtager ikke en Stilling af Hensyn til Publikum, er hverken gemen eller koket, men simpelthen optaget af at istandsætte sit Linned. Trods sine Billeders mytologiske Titler og sine Modellers fantastiske Udpyntning er den geniale Mester Rembrandt hidtil den eneste, der i Fremstillingen af en afklædt Kvinde har ladet se hendes Nation og hendes Tid, malt hende saa sand og levende, at vi aner hendes Sorger og Glæder og for et Øjeblik kan indleve os i hele hendes Tilværelse. Talentfulde Kunstnere bør som Gauguin vise Samtidens Kvinde, hvor Nøgenheden er naturlig og begrundet, i Stedet for at sammenstykke en Figur fra forskellige Modeller efter gammel Uskik. Skønhed veksler med Race, Klima og Tid; Venus fra Milo er nu (for Huysmans) ikke skønnere eller mere fængslende end gamle indianske Statuer med Tatoveringer og Hovedpynt af Fjer. Skønheden skal derfor ikke søges ad udtraadte Veje; for den, der evner at bruge sine Øjne, findes den frisk og ejendommelig i det os omgivende Liv. Gauguin er gennem lange Tider den første Kunstner, der har tilstræbt og i sit dristige og paalidelige Maleri opnaaet at fremstille vor Tids Kvinde.

For Huysmans' her kun kort refererede teoretiske Betragtninger og Lovsang af Realismen har Billedet været et velkomment Udgangspunkt. I sin store Simpelhed og Ligefremhed synes det jo dog ikke at være stort andet end et rent Modelstudie. Rigtignok et højst mærkeligt og fremragende Modelstudie, aldeles ukonventionelt i Opfattelsen, trofast og nøjagtigt i sin Karakteristik af Modellen, mesterligt i Gengivelsen af Kødets Stofkarakter. Med Rette fremhæver Huysmans, at hun i Modsætning til talrige nøgne Væsener i fransk akademisk Malerkunst ikke har den jævne, glatte Hud uden Korn og Porer, ensformigt dyppet i et Rosenbad og eftergaaet med

et Strygejærn. Under hendes Hud er det røde Blod og de skælvende Nerver. Med god Grund priser Huysmans den slaaende Natursandhed i Gengivelsen af alle Kroppens Dele, den lidt tykke Mave, Folderne under Halsen, de noget kantede Knæ, Haandleddets Fremspring; kun Skyggen fra Ansigtet ned over Modellens Hals kritiseres med Føje som for tung. Trods alle de omhyggeligt studerede Enkeltheder har Billedet alligevel en fast Billedvirkning, en Helhed og Kraft i sin Holdning, der viser Forbindelsen med Gauguins senere Produktion. Farven er klar og fin; Tonerne i den sorthaarede Models skære Hud virker udmærket sammen med det hvide Linned, de blaa og grønne Tæpper, den violette Baggrund med gult og sort i Mandolinen og med det lysstribede orientalske Stof. Med sin energiske Realisme er Gauguins »Etude de nu« anderledes end hans Tahiti-Billeder, men ikke mindre beundringsværdigt, mere fuldkomment som Malerkunst, Hovedværket fra hans unge Aar, den største Skat i Theodor Philipsens rige Gave.

KARL MADSEN

A. M. 1639. Den udvalgte Prins paa Andejagt ved Nykøbing Slot.

KUNSTNERE VED DEN UDVALGTE PRINS CHRISTIANS HOF

En Kunsthistorikers Plads er naturligvis saa nær Kunstværkerne som muligt; at forklare deres formelle Fortrin, at anskueliggøre deres Intention og paapege deres Betydning for Samtidens og Eftertidens Kunst maa altid være hans Hovedmission; kan han igennem Kunstværket se Spejlblinkene fra Kunstnerens Sjæl, uddyber han blot Emnet. Mange Sidestier lokker dog Forskeren bort fra dette Maal; Studier af Teknik og Malemetode, af Farvekonsistens og Lærredskvalitet bevæger sig allerede et Skridt henimod Periferien af Kunsthistoriens Omraade, og yderst ude, maaske endog udenfor Grænsen, ligger Arbejdet med at fremskaffe Oplysninger om Kunstnernes Personalia, om Billedernes Salgspriser og Skæbne og om Kunstskolernes Historie. Resultatet af disse Forskninger kan vel faa endog stor Betydning for den egentlige, den »rene« Kunsthistorie; men de er og tør aldrig blive andet end dens Støttepunkter, dens Hjælpevidenskaber.

Og dog har mere end een Forsker ladet sig suge bort fra Hovedstrømmen. Der er over Jagten paa arkivalske Detailler en Spænding af særlig Intensitet, som gør dens Dyrkere til altid ivrige Tempeltjenere for dens Idé. De stille Timer i den rolige Arkivsal, de støvede Pakker med deres mangeartede Hemmeligheder, de gamle, skønne Skrifttræk, de sirlige Former, alt har sin uimodstaaelige Ynde, og man gribes af en fysisk Følelse af Velbefindende ved at manøvrere

med de gamle, svære, retskaffent gjorte og andægtigt udfyldte Papirark; dette bidrager alt til paa sin Vis at holde Arbejderen skadesløs for de utallige Timer, hvor intet Svar findes paa de stillede Spørgsmaal. Det er disse Nydelser, som gør alle dem, der har haft med Arkivarbejde at gøre, til uforbederlige Recidivister.

Og saa selve Jagten efter de ønskede Oplysninger! Et Arkiv er jo ingenlunde som et Bibliotek, hvor man, ved at gribe en Katalog eller trække en Kartotekskuffe ud, kan danne sig Overblik over, hvad der vides om det søgte Emne. Her maa Fantasien arbejde; man maa leve sig ind i en Kunstners Livsforhold paa den Tid for at gætte sig til, paa hvilke Punkter han kan have sat Spor i de officielle Regnskaber eller Kancelliprotokoller. Gennem Krinkelveje maa Oplysninger søges. Beviserne for Hans von Diskows Forhold til de ældste Planer om Ombygningen af Krogen Slot findes under en Herbergsudkvitning, for Holmens Kirkes Ombygning i Christian IV's sidste Dage i en Krudtleverandørs Specialregnskab. Kunstindkøb fra Udlandet er bogførte snart i Tolderes, snart i Gesandters, snart i tilfældige Hofmænds og snart i Storleverandørers Regnskaber; hvem der havde Penge, maatte punge ud for Kronen. At finde de rette Veje er for Arkivforskeren ofte mere et Held end en Kunst.

Men naar man nu engang er besat af dette ædle Raseri, ofrer man gerne den lange Tid, Undersøgelserne kræver; man haaber stadig at finde et Spor. Ofte slaar Haabet fejl og Dages, Ugers Arbejde er omsonst. Paa den anden Side kan de aarhundredgamle Papirer give Impulser, som kan faa Betydning for Nutidsarbejdet. Et saadant mærkeligt Tilfælde er det, hvorom der her berettes.

Paa en Auktion her i København udbødes under Verdenskrigen et lille Maleri fra München; det forestillede Christian IV til Hest omgivet af sit Følge og med Rosenborg Slot i Baggrunden. Hvem Kunstneren var, kunde ingen kyndig være i Tvivl om, skønt hans Navn ikke kendtes; Maleriet hørte til en lille, ofte omtalt Gruppe Billeder fra Midten af Trediverne, alle forestillende Christian IV eller hans ældste Søn, omgivne af Drabanter og Tjenere. Man har draget disse Billeder frem, fordi deres Kunstner ikke alene forstod at give en rammende Portraitkarakteristik og viste sig som en Maler, der besad en ikke helt almindelig Teknik, men ogsaa fordi den landskabelige Baggrund var behandlet paa en Maade, som ingensinde før i et dansk Maleri. Et Par af Arbejderne havde en utydelig Signatur, nogle sammenbundne Bogstaver, der nærmest maa

læses som A. M eller A. M. L, A. M. E. Da baade Galeriet, Rosenborg og Frederiksborg besad Arbejder af nævnte Type, blev Maleriet ikke købt til offentlig Eje; det var nogen Tid i Antikvitetshandelen, men er nu havnet i fast Privateje.

Spørgsmaalet om, hvem egentlig denne Kunstner med den utydelige Signatur var, kom som Følge af Billedets stadige Falbydelse frem i interesserede Kredse. Gamle Friis havde tidligere berørt Problemet og foreslaaet 3 Løsninger: Adrian Matham, Adrian Muiltge og Andreas Magerstadt; men Navnene var kun som tomme Hylstre; den førstnævnte var Kobberstikker, af den anden Kunstner kendes intet Maleri; derimod er den tredie Mester for nogle stive og kedelige Miniaturbilleder (Frijsenborg, Orebygaard, Rosenborg). Man har ogsaa været tilbøjelig til at antage, at Signaturen kunde dække hin Contrafeier Augustus Erichsen som 4 Okt. 1635 fik 40 e. Dl. af Kongen for to Contrafeier til Pentz i Glückstadt (Rentemesterregnskaberne). Friis havde bygget sine Hypoteser paa Stof fra Kronborg Lens Regnskaber. Det blev nu forsøgt, om ikke en Gennemgang af de Arkivalier, som grupperer sig omkring den udvalgte Prins Christian og hans Hof, kunde raade Gaaden. Maaske kunde en Kunstner, paa hvem den mystiske Signatur kunde passe, have efterladt sig et Spor, en Kvittering, et Kostregnskab eller en Omtale i en af Haandværkernes Regninger.

Undersøgelsen begyndte dog straks under uheldige Stjerner. Vel fandtes der Regnskaber fra Prinsens Hof, men kun fra Aarene 1639—47, altsaa efter den Tid, da Billederne maa være blevne malede; Kammerregnskaberne, som var de vigtigste, begyndte endda først midt i Aaret 1640, og disse saa lidt som Køkkenregnskaber, Vinkælderregnskaber eller Apotekerregnskaber, som alle findes bevarede fra nævnte Periode, gav noget Bidrag til Løsningen. Den omhyggelige Gennemgang af Regnskaber og Bilag gav dog Materiale til en ændret Opfattelse af Prinsen og den ikke helt smigrende Karakteristik, han hidtil har faaet. Det lille Hof i Nykøbing var et af de faa Steder i Danmark, hvor Sansen for Kunst ikke var stænget ude.

Prinsessen, Magdalene Sibylla, var født i Kursachsen og hendes Søster sad som Hertug Frederik III's Gemalinde paa Gottorp Slot. Slesvigerhoffet havde Ord for at være et Kunstcentrum, og da Forbindelsen mellem de to Fyrstehoffer var stærk — Sejladsen fra Sønderjylland til Falster er jo kun kort —, er det ikke mærkeligt at se talrige Spor af kunstneriske Interesser i Prinsens Papirer.

Han selv har ikke just Ord for at have været en energisk Herre; sine Pengesager synes han dog at have ofret en Del Interesse; de fleste Regninger anviser han selv, og jævnlig føjer han en eller anden Bemærkning til, specielt er han paa Vagt overfor mulige Opskruninger; tværtimod anviser han stadig Regningerne med et mindre Beløb end det krævede. Det er en kendt Sag, at han besad historiske Interesser; det sønderjydske Guldhorn fandt jo Husrum hos ham; nu ser man, at han ogsaa besad Passion for Kobberstik. Snart maa Snedkerne lave Rammer til Fremhængning af Tegninger og Kobberstik, snart møder man Regninger fra Bogførere paa illustrerede Bøger, især Værker, som omhandler Arkitektur (Fürstenbach) eller Fortifikation; selv Navne som I. Elzevier træffes blandt Leverandørerne. Men mest var det dog selve Stikkene, som interesserede. Til sine Indkøb i Udlandet havde han forskellig Hjælp; i Aaret 1644 sender Billedhuggeren Francisco Duissart ham Regning paa flere »Kobber- og andre Konststöcher, Hans Fürstlige Naade Prindtzen hannem affkiøfft hafver« (97 Rdl.); 1641 faar Jørgen Holst fra København 100 Rdl. paa samme Konto, og fra det følgende Aar findes endnu en Regning paa leverede Stik bevaret. Selv om man nu ikke Stykke for Stykke kan paapege de Blade, hvorom det drejer sig, er Fortegnelsen dog af ikke ringe Interesse.

An Kunst alse folget. A° 1642 den 29 April.

A. Tenniers: Maria v. Joseph. . mit A [bezeichnet] 1 Rdl.
B. Diepenbeches: Maria v. Joseph mit B [bezeichnet] 1 Rdl.
C. Thomæ flucht vnd gefecht . . . . . 1 Rdl.
D. Tennier . . . . . 1 Rdl.
E. Rubens: Gefecht . . . . . 3 ß
F. Visschers: Esau vnd Jacob . . . . . 2 ß
G. Jordans: Spielende Pan . . . . . 1 Rdl.
H. — : Satyrus . . . . . 1 Rdl.
I. — : Wie die Alten singen, so Pfeiffen de J. 1 Rdl.
K. Diepenbeches: Chröning Christi . . . . . 1 Rdl.
L. Quedlius: Præstet fides . . . . . 5 ß
M. Jordans: Flucht in Egiptus . . . . . 2 Rdl.
N. — Argus . . . . . 2 Rdl.
O. — Crutzifix . . . . . 2 Rdl.
P. S. Martinus . . . . . 2 Rdl.
Q. 6 Handwercher. Tennier . . . . . 3 ß
R. 4 Tenn. Dantzende Bauwer . . . . . 1 Rdl.

S. 7 Tenn. Affen (?) . . . . . 5 ₰
T. 4 Bawren ensele bilder . . . . . 3 ₰
V. 5 Tenniers; Ensele Stücken . . . . . 1 Rdl. 8 ß
X. Rembrandt: Mordendøep . . . . . 3 ₰
Y, Z, Aa. Gezeichnet . . . . . 1 Rdl. 2 ₰ 10 ß
Cc, Dd, Ee. Tennier . . . . . 1 ₰ 20 ß

23 Rdl. 3 ₰ 2 ß

Skall haffve herfor 18 rigsdaller. Christian.

Karl Madsen har allerede 1906 offentliggjort følgende Regning:

Ihre Printzliche vnd Hochfurstliche Durchleuchtigkeiten etc.
An Kupfferkunsten habenn empfangen den 11 May 1646
170 Kupfferstucken Reialbogen a 1 ₰ 8 ß . . . . . 42 Rdl. 3 ₰
1 Zeeschlacht groess 1588 [ved Plymouth]. . . . 1 Rdl. 3 ₰
1 Rembrands Ecce Homo Originael . . . . . 2 Rdl. 3 ₰
149. Allerhand boegen Kunst a 8 ß. . . . . 12 Rdl. 3 ₰
190. ½ folien a 4 ß . . . . . 7 Rdl. 1 ₰ 8 ß
1 Regum Daniæ Icones folio . . . . . 2 Rdl. 3 ₰

Soma . . . 68½ Rdl. 1½ ₰

Diese obgemeldte kupfferstucken vff Ihre durchl.
Allergnedigst begehr in Turckish Papir mit Pappen dran eingebunden in 10 bender. . . . . 9 Rdl.

77 Rdl. 4½ ₰

Hir auff soll er 30 Daller haben Christian.

Ee. Hoch. Durchl. Dienstgefel. S. Jurgen Holst.

Lad nu være, at Prinsen muligt snarere valgte Bladene efter Emner fremfor efter deres Kunstværdi; det bør ikke undervurderes, at der herhjemme, hvor kunstnerisk Kræsenhed ingensinde har været sat i Højsædet, dog eet Sted i 17. Aarhundrede har været Yndere af Jordaens og Tenniers, Rubens og Rembrandts Kunst. Og man har andre Beviser paa, at det ikke var en enkelt Flyvegrille, der havde besat Prinsen, men at han metodisk samlede; en Bogbinder sender saaledes Regning paa Indbinding af »9 Bøger, store og smaa, med Kaaberstycker udi« — skønt Prisen kun er 24 ß pr. Bind, tinger Prinsen naturligvis Betalingen ned —, og under Svenskekrigen, da Torstensson truede, finder man en Snedkerregning paa Pakfoder til de forskellige Kostbarheder, som skulde bringes i Sikkerhed til København, deriblandt et til Kaaberstykkerne.

Et Inventarium, hvorfor der senere skal blive gjort rede, be-

retter, at efter Prinsens Død blev en Del Bøger med Kobberstik, som havde været i Prinsens Eje, afleveret til en Kancellijunker, der aabenbart har været Modtager paa Kongens Vegne. Disse Bøger, som muligvis endnu findes i vore offentlige Samlinger, er følgende:

Description des sièges et batailles du pays-bas. Fol. — Allerhand Materien. Fol. — Sacri Romani Imperii Ornatus. Fol. — Ivestigi dell l'antichità di Roma. Fol. [Af Stefano du Perac.] — Atricum heroicum. Fol. — Allerhand Pferde. 4°. — Wurtembergisch Beylagers aufzug. Fol. [Vel: M. Johann Oettinger: Warhaffte Historische Beschreibung der Fürstlichen Hochzeit des Hertzog Johann Friderichs zu Wurtemberg. Stuttgart 1610.] — Seekarten. Fol. — Atlas major. Fol. — *Albret Dürers etzliche Holtzschnitte.* — Wappenbuch. — Dänische Adels Wappenbuch. Fol. — Luecky: Sylloge numismatum elegantiorum. Fol. —

Kan man slutte sig til et Menneskes Egenskaber ved at betragte hans Omgangskreds, hans Handsker eller hans Støvler, som Kendere paastaar, tør et Blik paa hans Bibliotek vel ogsaa kunne kaste sine Strejflys over hans Karakter og Værdi; forudsat da at Biblioteket ikke, som hos mange af Nutidens »Bogelskere«, er sammenstillet af Hensyn til Bindenes dekorative Egenskaber. Prinsen interesserede sig virkelig for sine Stiks Fremstillinger. Naivt beretter en Regning fra »Olluf Jonssön, Maller af Fyen«, der ellers udførte Malingen af de pompøse Skueretter, der var uundværlige ved en fornem Fest paa de Tider, at der, 29. Nov. 1641, tilkom ham Betaling for »12 Stöcker, hand haffver maalet och forferdiget effter de Kaabberstöcker, Høybe^te^ Hanns F. N. Prindtzen hannom at maale effter naadigst haffr ladet offuerleffuere«, nemlig 20 Rdl. for Støkket. Som selvstændig Kunstner har Oluf Maler næppe rangeret højt; han kræver for tvende smaa Kontrafeyer kun 4 Rdl. Da Prinsen fik hans Regning paa 244 Rdl. forelagt, noterer han: »herpaa haffver hand foget 100 Rix-daller; skal hafve 124 rixdaller. Christian«. Dette er vel en Aftingning; thi forhaabentlig har Prinsen i højere Grad behersket Regnekunsten end Orthografien.

Det var ikke alene det grafiske Omraade indenfor Kunst og Kunstindustri, som værdsattes paa Nykøbing Slot. Haven og dens Anlæg spillede en stor Rolle. Paa Lenets Bygninger ofrede Prinsen betydelige Summer og han holdt baade Morten von Steenwinckel og Olluff von Stenwinckel som sine Arkitekter. Guldsmeddene havde rig Afsætning paa deres forgyldte Pokaler og emaillerede

Balsambøsser, og indenfor Snedkerkunsten synes det at have været Prinsen, som her til Landet indførte den sydtyske Stil med Sprenglister og Forkrøpninger, saavelsom Anvendelsen af Nøddetræ og de finere fremmede Træsorter, imod den gamle Skoles Billedsnideri i Egetræ (Snedkerne Hans Weier og Antonius Meiding).

Hvad endelig selve Malerkunsten angaar, stod den ved Hoffet ikke tilbage for de andre Kunstarter; Malere som Ulrich Garstenbüttel og Bartholomæus Contrafejer[1] har næppe betydet stort, og hin Arnolt Barels Contrafejer, den »gamle Maler«, der 1642 opholdt sig længe paa Slottet, har mere kulturhistorisk end kunstnerisk Interesse; thi hans store Værk var et »Theatrum« (til 160 Rdl.), hvorpaa der blev danset Ballet, og endvidere 5 Stykker »Naciones«, der anvendtes ved Opførelsen (20 Rdl.). Af hans andre Arbejder skal nævnes: et stort Dobbeltlærred med 9 Personer afmalet paa (38 Rdl.), 2 Kopier af Hertugen af Liegnitz Portrait (12 Rdl.) og Livlægens, Dr. Espitz's Kontrafej i Legemsstørrelse (12 Rdl.).

Højere Kunstværdi har dog sikkert de Blomstermalerier haft, som Snedkeren faar Ordre paa at indramme; Blomsterbilleder var jo Gottorperhoffets Specialitet. Og med Regninger fra Karel van Mander har vi fast kunstnerisk Grund under Fødderne. Den 21. Jan. 1644 faar han Betaling for et lille Kontrafey af Prinsen; det overgaves, maaske til Indfatning, til Storkøbmanden Jan Bra(ë)m. Aaret efter, den 5. August, faar van Mander yderligere Betaling for 5 Stykker, som Prinsessen forærede »Junger Peter Gagelmands« (200 Rdl.; altsaa det dobbelte af, hvad Kobberstikmaleren fik pr. Mesterværk). Endelig kræver en Snedkerregning fra 7. Sept. 1643 Betaling for et Pakfoder, 5 Alen langt, $^1/_2$ Alen højt og bredt, til Karel van Manders »store Maleri, som kom til København«. Man kan næppe tvivle om, at Kisten har indeholdt det store Dobbeltportrait af Prinsen og hans Gemalinde, som nu hænger paa Valdemars Slot, og hvorefter Haelwegh nævnte Aar udførte sine Portraitstik.

Gennemgangen af Prinsens Regnskaber var saaledes ikke helt forgæves, om der end ikke blandt de Kunstnernavne, som der opregnedes, var noget, som kunde forklare Signaturen: A M. Man maatte da prøve at naa et Resultat ad en anden Vej; maaske kunde

[1] Denne Bartholomæus Contrafejer er uden Tvivl hin Augsburger Maler Bartholomæus Spitzmacher (Spitzmachel), som spillede den foregivne Forførers Rolle ved den svenske Dronning Maria Eleonora, Gustaf Adolfs Enkes, Flugt ud af Sverige til Nykøbing 1640. (Hohenzollern-Jahrbuch 1907, pag. 199, 204). I Prinsens Regnskaber nævnes han først 1646-7, da han forstrækkes med 20 Rdl.; samme Aar havde han tilgode 134 Rdl. (D. Kane; Sagen om Prinsens Baderejse).

man finde en gammel Malerifortegnelse, hvor Billederne var forsynede med Kunstnernavn. De gamle Rosenborg-Inventarer gaar tilbage til 17. Aarhundredes sidste Aar, og der nævnes »gamle Steenwinchel« som Mesteren for den Type Billeder; det maa hentyde til hin Morten von Stenwinckel, der ovenfor er omtalt som Prinsens Arkitekt, men som ogsaa er kendt som Maler; for saa vidt passer Emner og Kunstner godt sammen; men hvordan har han kunnet mærke Billederne A M? Henførelsen af disse Billeder af Prinsen og Kongen til Stenwinckel er formentlig foraarsaget ved en »lærd«, paa arkivalske Dokumenter bygget Slutning, men desværre som saa mange andre lærde Hypoteser næppe fuldt paalidelig.

Prinsesse Augusta af Danmark, Hertuginde af Gottorp.

Ogsaa for Nykøbing Slot foreligger der Inventarer. Da Prinsen 1647 døde og hans Ægteskab var barnløst, blev der foretaget en omhyggelig Registrering af Indboet for at opklare, hvad der faldt tilbage til den danske Krone, og hvad der var Prinsessens Privateje. Dokumentet derom findes paa Rigsarkivet, Kgl. Ægteskaber Nr. 55 (jfr. Nykøbing. Lensmændenes Quitancer). Blandt de Portraiter og Malerier, som opregnes, og det er over halvandet hundrede, bærer en Mængde Betegnelsen: købte af Hendes Fyrstelige Naade selv; deriblandt var der 18 hollandske Kontrafejer og 9 fransoske, samt 18 smaa hollandske Portraiter. Kun een Portraitgengivelse er benævnet, nemlig: Kongelig Majestæts Contrafey, *virchet,* Prinsessen af Kongen selv foræret.

Et Gobelin-Portrait fra de Tider er en Sjældenhed, og den, som ejer Interesse for, hvad der findes i Udlandet af hjemlig Kunst, vil hurtigt erindre, at det eneste Stykke af den Art, som findes omtalt, befinder sig i Hertugdømmet Coburg paa den som Museum indrettede Borg Veste Coburg. Da nu Prinsesse Magdalene Sibylla i Aaret 1652 indgik et andet Ægteskab med Hertug Frederik Wilhelm II af Sachsen-Altenburg og denne Slægt allerede tyve Aar derefter ud-

døde med hendes Søn, hvorefter Landet lagdes under Sachsen-Gotha, som atter 1826 forenedes med Sachsen-Coburg, vil det være overvejende sandsynligt, at Gobelinet paa Veste Coburg netop er det i Nykøbing-Inventaret omtalte Stykke, som Prinsessen har ført med til sit nye Land. Men er det saaledes lykkedes i eet bestemt Tilfælde at konstatere et Stykkes Vandring, vil det ikke være letsindigt at slutte, at andre Genstande har haft en lignende Skæbne.

Frederiksborg Museet lægger en særlig Vægt paa at forøge sine Samlinger med autentiske gamle Originalportraiter. Dets Bestyrelse besluttede derfor at lade foranstalte en indgaaende Undersøgelse over, hvad der maatte findes af danske Billeder i Tvillinghertugdømmet. Ved den hjælpsomste Støtte fra det danske Gesandtskab i Berlin og ved elskværdig Imødekommenhed fra Hertugens og hans Hofembedsmænds Side blev Eftersøgningen snart tilendebragt.

Nær Residensslottet Ehrenburg i Gotha ligger det hertugelige Museum. Det er kendt af enhver, som interesserer sig for gamle danske Minder; thi der gemmes det smukke udskaarne Elfenbenshorn fra c. 1475 med flere emaillerede danske Vaaben. Museet huser ogsaa en haandværksmæssig udført Marmorbuste, som gaar under Christian IV's Navn, men vist snarere forestiller den udvalgte Prins; den fandtes for Aar tilbage i en tilmuret Kamin paa Slottet; men det lykkedes at paapege, hvor den tidligere havde staaet, da man fandt en rigtudstyret Rococosokkel med Christian IV's Navn; Navngivningen er altsaa et Aarhundrede senere end Kongens Død. Af væsentligst Betydning for os var dog Museets Miniaturesamling; blandt de talrige Billeder, som har snævrere eller fjernere Tilknytning til Danmarks Historie, bør et troværdigt Billede af Frederik II nævnes. Hans Gemalinde Dronning Sophie fandtes ogsaa repræsenteret ved en stor Miniature af en egen lysende og skær Farvegivning. Karakteristikken af den robuste og myndige Dame er yderst træffende og Billedet repræsenterer en Type, som ellers ikke er kendt herhjemme. Som Pendant til de to nævnte Malerier laa der et Portrait af en ung Prinsesse, formentlig en af deres Døtre (Augusta, den senere Hertuginde af Gottorp, jfr. Gripsholmbilledet fra 1601); det er usædvanligt baade ved sin Ynde og ved den Sarthed i Farvegivningen, det lægger for Dagen; Ærmernes mættede Røde kontrasterer fint med de let grønlige Skygger i Karnationen, og over dets hele Holdning er der en ungpigeagtig Finhed, som har den nydeligste Virkning.

To Miniaturer af Frederik II's Døtre Hedevig, der blev Kurfyrstinde af Sachsen, og Elisabeth, der ægtede Hertug Henrik Julius af Brunsvig, viste ved deres uregelmæssige Form, at de fordum har

Den udvalgte Prins Christian. Malet af Karel van Mander.

Prinsesse Elisabeth, Hertuginde af Brunsvig-Lyneborg. Malet af Jacob van Doort.

Den udvalgte Prins som Lig.

været anbragt i Smykker. Det sidste Billede virker i sin Malemaade og Holdning saare hjemligt; det er utvivlsomt udført af Jacob van Doort, som netop havde sit Ophold i Lyneborg-Egnen. Miniaturens fornemme Holdning og kølige Karakteristik er fremragende; den spidse Pensel, som saa nøje gør Rede for hver Detaille i Smykker og Dragt, har dog forstaaet at undgaa at bryde det Helhedspræg, der er over det lille Kunstværk.

Endnu større Interesse frembød to Miniaturer af den udvalgte Prins; det ene viser ham som ung Mand med den lange hængende lysebrune Lok paa venstre Side. Dragtens elegante røde Silke og Baggrundens kraftige Blaa lægger en Festlighed over det lille Billede, som hvad Portraitfremstillingen angaar slutter sig nær til Simon de Pas' Stik efter et Maleri af Morten Stenwinckel (Strunk Nr. 343).

Den udvalgte Prins Christian.

Kong Christian VII. Malet af Corn. Høyer.

Den anden Miniature er bemalet paa bægge Sider. Paa den ene Side ses Prinsen i nøje Overensstemmelse med Karel van Manders store Portrait fra 1643; Penselstrøgene er slikkede, Farverne noget sødlige; men der er utvivlsomt en ikke ringe Elegance bredt over

det lille Billede. Uvilkaarligt nødes man til at overveje, om ikke Karel van Mander, der har malet dets Forbillede, og som, hvad der ovenfor er omtalt, beviseligt ogsaa har malet mindst eet lille Contrafej af Prinsen, skulde være Miniaturens Mester. Billedets Bagside har dog en endnu mærkeligere historisk Interesse; den fremstiller Prinsen som Lig og er malet med en fast og djærv, usødet Realisme. En Miniature som denne, med sit hele intime Præg, kan kun have været bestemt for een Person, for Prinsens Enke; det er det andet faste Støttepunkt for Teorien om, at de danske Billeder fra Christian IV's Tid i Coburg og Gotha skriver sig fra Hoffet paa Nykøbing Slot.

Endnu forefandtes et Par danske Miniaturer fra senere Tid; et ovalt og morsomt Dobbeltbillede af Frederik V og hans anden Dronning Juliane Marie, samt en Elfenbensminiature af Christian VII, lige fremragende ved Tegningens Finhed, ved den elegante Karakteristik og ved den behagelige, bløde Farvegivning; det er utvivlsomt et Værk af vor Miniaturekunsts ypperste, af Cornelius Høyer.

Ogsaa selve Residensslottet aabnede sine Døre; der hang sene Juelske Billeder af Dronning Marie og af Hertuginde Louise Augusta. Morsommere var dog et Billede, malet af Boettner 1802, af Frederik V's næstældste Datter Vilhelmine Caroline, der var Kurfyrstinde af Hessen-Cassel; alt fyrsteligt Skrud og al attendeaarhundredes Pose er lagt tilside. Fyrstinden er fremstillet som Menneske, som en af Godhed og Venlighed lysende ældre Dame; det er den nye Tid, Efterklangene af Rousseau og af Revolutionen, som her malerisk giver sig Udtryk. Paa en Gang hang et legemstort Billede fra 1562 af en sortklædt Prinsesse; bag hende lyste det danske Vaaben med sin gamle Form med »de Venders« Grif i blaa Grund; det forestiller utvivlsomt Christiern II's yngste Datter, den beskedne Søster til hin Christine af Lothringen, af hvis kloge Ynde Holbein har givet det uforglemmelige Billede. Prinsessen hed Dorothea og ægtede 1532 Kurfyrst Frederik den Vise af Pfalz.

Intet af de nævnte Billeder paa Ehrenburg havde dog nogen Forbindelse med Hoffet paa Nykøbing Slot. Men i et Sideværelse hang et stort Maleri af Prinsens Moder Dronning Anna Kathrine. Typen er den velkendte fra det store Billede paa Rosenborg Slot; Billedet er utvivlsomt malet i Christian IV's Dage, om end ikke i Dronningens. Hvem Kunstneren er, staar udenfor al Tvivl. Da

Kongen i Trediverne fik i Sinde at skænke sine Børn de store Portraiter af deres nærmeste Aner, henvendte han sig til Kunstneren Remmert Peiters, som Gang paa Gang maatte levere ham Frederik II's og Dronning Sophies Portraiter, saavelsom Dronning Anna Kathrines. Det sidste Billede skulde, som en egenhændig Skrivelse fra Christian IV af 24. Februar 1635 udtaler, være en Kopi efter Rosenborg-Billedet. I Rentemesterregnskaberne træffer man Remmert Peiters Kopier af Dronningen allerede 1620, og endnu 1642 faar han Betaling for en lignende Kopi; beviseligt har han mindst en halv Snes Gange leveret Kongen Dronningens Billede; til Slut fik han endog Betaling for at »renovere« selve Originalen paa Rosenborg. For hvert af de store Billeder oppebar han 50 Daler.

Paa Ehrenburg blev der endelig helt oppe under Loftet fundet en Del Lærreder uden Blendramme. Blandt disse var der to danske Portraiter, udførte 1746 af Johan Hørner og forestillende Frederik V og hans første Dronning, den blide Louise af England. Som Kunstværker betragtet, fortjente Billederne næsten den Skæbne, som var overgaaet dem, men af kunsthistoriske og portraitkritiske Grunde var disse Malerier, der umiddelbart efter det unge Kongepars Salving var sendte ned til de gode Venner i Gotha, af Interesse.

Dermed var de Gothaiske Revierer udtømte og Undersøgelsen henlagdes til Coburg. Der hang rigtigt nok Gobelinet, et monumentalt og kraftigt Portrait af Kongen i hans bedste Aar, men desværre var det i en sørgelig Forfatning, bleget og halvfortæret, set mod Lyset gennemsigtig som et Slør. Kongen er fremstillet som en ældre svær Mand; Pandehaaret og Lokken er graasprængte; Dragten er brunlig med smalle mørke Bølgelinjer, i Typen stemmer det mest med Haelwegs kendte Stik efter K. van Mander, med Rammen med Regalierne (Strunk Nr. 297); som Kuriositet har det en betydelig Interesse, som Kunstværk nu kun ringe Værdi.

Fuld af Hygge var et lille Billede paa Kobber fremstillende Christian IV's Søster Kurfyrstinde Hedevig af Sachsen som Enke og i hel Figur og signeret med Aarstallet 1630. Men Perlen af alle de danske Portraiter i Coburg og Gotha var dog et imponerende legemsstort Billede af Christian IV. Mod en Landskabsbaggrund malet med lav Horisont og i sarte grønliggraa og gullige Toner rejser Kongens majestætiske Skikkelse sig. Han er iført en Dragt af sort Klæde og Sølvmor, Fødderne er samlede, men de store Kravestøvler giver Stillingen Bredde, og desuden støtter Kongen sig til en høj

Stok. Ansigtet er endnu ikke præget af Bekymringer og Træthed, Udtrykket er tungt, men aabent. Fast, beslutsom og frit rettes Øjnene mod Beskueren. Karakteristikken rummer vel en god Portion konventionel Ophøjethed, men virker ved at være fri for sødlig Elegance og for imødekommende Mildhed, som et ægtefølt Udtryk for den ærbødige Respekt, denne Konge har forstaaet at indgyde; det er vel det mest usminkede Portrait af Christian IV, som er malet af en af de Kunstnere, som havde Evne til at give Udtryk for deres Følelser. Maleriet er signeret. Paa den store Sten i Forgrunden staar med store Træk: Abraham Wuchters 163.; det sidste Tal er nu forsvundet, maaske kan et Ottetal skimtes. Billedet maa være malet kort efter, at Wuchters kom her til Riget, og gengiver da det første Indtryk, han har faaet af Majestæten. Den 10. Juni 1640 melder Rentemesterregnskaberne, at Wuchters fik 50 Daler for Kongens Kontrafej. I sin Type staar Billedet F. Bruns Stik efter Wuchters Portrait fra 1640 (Ætatis 63) (Strunk Nr. 274 b) nær uden dog at være fuldt kongruent dermed (Øjne, Rynkerne, Ordenstegnet). For Ansigtets Vedkommende er Theod. Mathams Stik (Strunk Nr. 275 b, jfr. Prøvetrykket i Kobberstiksamlingen), ogsaa efter Wuchters Portrait, dog det mest træffende. Nøgtern og vragende al forloren Opstyltethed har Kunstneren her skabt et Billede, som ogsaa portraithistorisk er af sjælden Værdi, idet det yder et nyt Bidrag til Opfattelsen af den Konge, der mer end nogen anden har fundet Vej til Folkets Hjerte.

At finde de her nævnte Billeder frem var naturligvis kun et Skridt henimod Erhvervelsen af dem. Gjort opmærksom paa, hvilken national Værdi flere af dem rummede for vort Land, viste Hertugen Museet den elskværdigste Imødekommenhed og tillod, at der aabnedes Forhandlinger om deres Afhændelse. I Løbet af Sommeren blev Sagen sluttet med det gunstige Resultat, at Malerierne, dog ikke de Jens Juelske Billeder, og Miniaturerne kom i Museets Eje; Gobelinet og Busten blev derimod i sidste Øjeblik holdt tilbage. Det nationalhistoriske Museum har derved faaet en værdifuld Forøgelse, og atter har det vundet frem mod det Maal, det har sat, efterhaanden, selv med betydelige Ofre, at faa de faa resterende moderne Kopier af historisk værdifulde Portraiter erstattede med samtidige Malerier.

For en Gangs Skyld har Fantasier fra Arkivernes stille Drømmeland givet Impulser til Handling i Nutiden. En Undersøgelse, som

A. Wuchters: Christian IV, 1638?

paabegyndtes for at give et fastere Grundlag for den historiske og kunsthistoriske Vurdering af et Christian IV-Portrait, har, idet den under sin Gang drog mere og mere Stof ind under sig, endt med at finde et af de bedste Billeder af Kongen og sikre det for Landet. Og for at sætte som en Slutsten paa hele Undersøgelsen skulde det Spor, hvorpaa der var slaaet ind, efter at alle Arkivundersøgelser var slaaet fejl, netop give et Resultat.

Paa Museet i Gotha hænger et lille Billede af Christian IV i hel Figur, malet paa Kobber. Billedet er langt fra noget Mesterværk; tung, stiv og kantet er Kongen stillet op ved et Bord. Farverne er grelle, Karakteristikken død, Billedet som Portrait nærmest ligegyldigt. Som Type svarer det nøje til de Miniaturer, som findes her i Landet paa Orebygaard, Rosenborg og Frijsenborg, og hvoraf et fra gammel Tid bærer Betegnelsen Andreas Magerstadt. Men det besynderlige ved Gotha'er-Billedet er den Omstændighed, at det er signeret med den mystiske Signatur: A. M. Derved er der ført Bevis for, at A. M.-Billederne skyldes Andreas Magerstadt. Hvorledes det da er gaaet til, at den Kunstner, som omkring Midten af 1630'erne malede de beaandede og yndefulde Billeder, knapt 10 Aar senere kun kunde frembringe livløse, ligegyldige og næsten dilettantiske Kontrafejer, bliver en af de Gaader, som næppe det flittigste Minearbejde i Arkivernes Bjerge nogensinde vil bringe for Dagen.

OTTO ANDRUP

Maestro del Bambino Vispo: Jomfru Marias Død.

EN SAMLING AF ÆLDRE MALERKUNST

UDSTILLET I MUSEET I EFTERAARET 1920

I

En fremragende dansk Samling er i November 1920 bleven udstillet i Museets Vestfløj. Talrige Arbejdsstandsninger og andre Fortrædeligheder har ladet den i 1917 paabegyndte Omdannelse af Rummene trække i Langdrag; endnu mangler Panelerne, Dørindfatningerne og Parketgulvet. Samlingen har maattet nøjes med Sale, hvis Udstyr er tarveligt og midlertidigt, ikke fuldt ud værdigt og klædeligt for Billederne. Men da dens Fremtidsskæbne er uvis, var det i høj Grad ønskeligt at faa den udstillet, thi den rummer adskilligt, som det for Museumsforeningens Medlemmer og alle Kunstvenner maa være en udsøgt Nydelse at faa Lejlighed til at se og studere.

Samlingens Ejer havde ønsket at supplere, hvad der i vort Land

Simone Martini: Den hellige Katarina af Aleksandrien og den hellige Victor.

Bronzino: Lucrezia di Medici.

forud fandtes af Repræsentation for Fortidens bedste Malerkunst. To anselige Privatsamlinger, den ene tilhørende en italiensk Greve, den anden en fransk Kunsthistoriker, tilbødes ham med mange italienske og et mindre Antal spanske Billeder. De italienske var ganske vist ikke alle lige betydningsfulde, men faa af dem var helt ligegyldige, og der var Billeder af højst ulige Art, tidligt florentinske, tidligt sienesiske — Simone Martinis to storladne, blide og farvefine Helgenfigurer, — Billeder af mange italienske Malerskoler med Præg fra skiftende Perioder, karakteristiske og i nogle Tilfælde endog fremragende Arbejder af udmærkede Malere. F. Eks. Bronzinos Portræt af Lorenzo Magnificos Datter Lucrezia Salviati, der i sin smukke lyserøde Kjole løfter et glødende Stykke Trækul op fra et Fyrbækken for at vise, at hun lige saa lidt som sin berømte Navne taaler nogen Krænkelse af sin Dyd. Eller Guardis gnistrende aandfuldt malte Billede af Bucentoroens festlige Hjemkomst efter Dogens Trolovelse med Adriaterhavet, en straalende Apoteose af Venedigs Glans og Pragt.

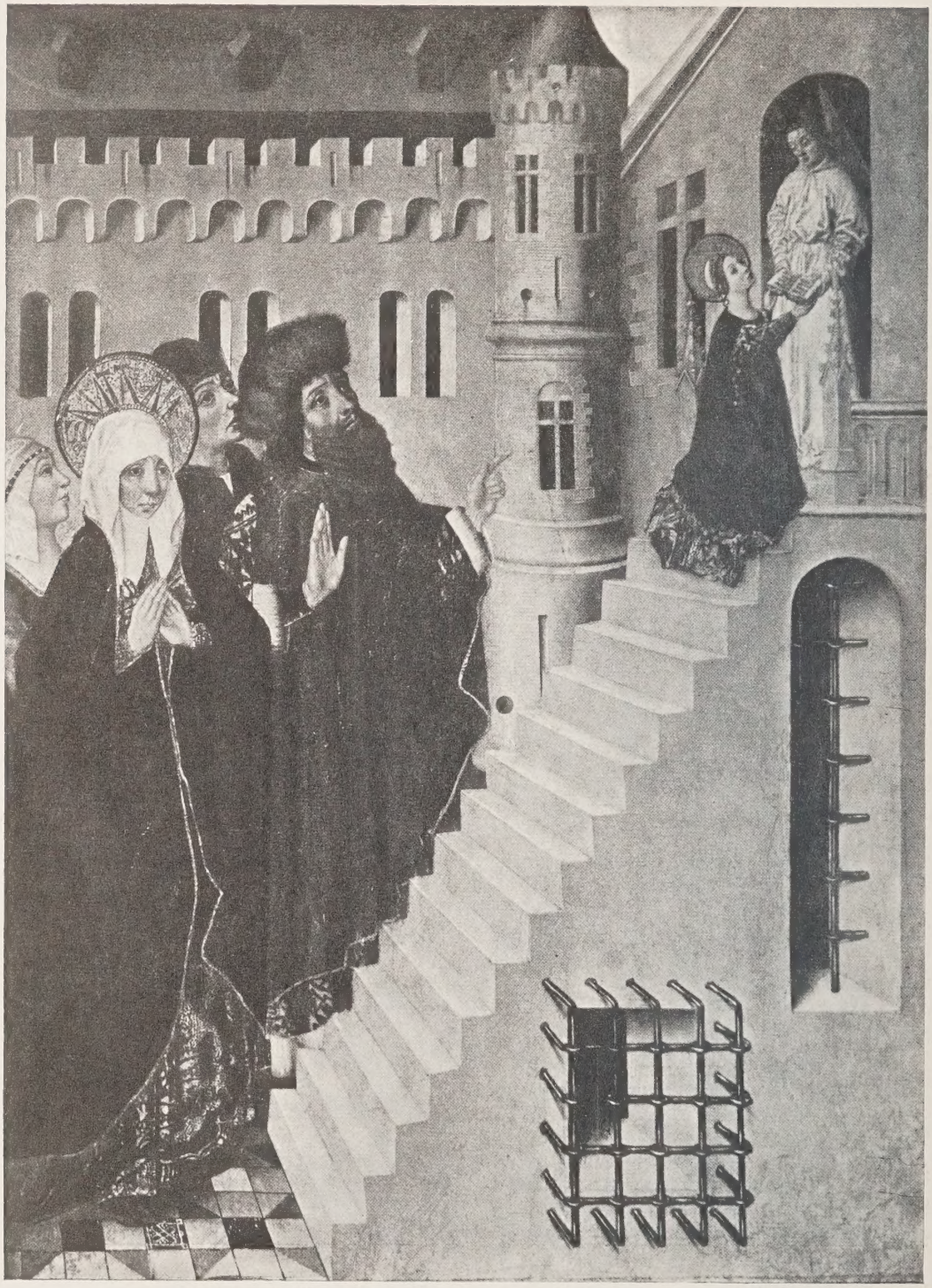
Spanierne var ikke mindre mærkelige. Der var et nederlandsk paavirket Billede fra det 15de Aarhundrede med den 12 aarige Jomfru Marias Tempelgang, fremstillet med pindestive Figurer og en umulig Perspektiv som i en kejtet Forstørrelse af en Miniatur fra en »Livre d'heures«, men rørende og indtagende ved sin friske Naivitet, desuden pragtfuldt i Farverne. Der var en af El Grecos egenhændige Gentagelser af »Las lacrimas de San Pietro« med den fanatiske Energi i Udtrykket, Farven og Behandlingen, en Fremstilling af den bitreste Ruelse, en Sorgens Ekstase, kun kendt i Spanien og kun fremstillet med denne Magt af Landets græske Adoptivsøn. Et virtuosmæssigt malt Brystbillede af den spanske Dronning (eller efter nogles Mening af en af Prinsesserne) viste Velasquez' overlegne Mesterskab, et Billede af Valdés Leal den samme sværmerisk tilbedende Forherligelse af den ubesmittede Jomfru, Murillos mere sødlige Farver har skaffet Folkeyndest. Og der var tre Portrætter af Goya, derimellem det bedste Eksemplar af hans Portræt af Arkitekten Rodriguez og det imponerende Billede, hvor Don Lapeña har skrevet sit og Malerens Navn i Ekserserpladsens Støv.

Danmarks Rigdom paa fransk Kunst fra det 18de Aarhundrede gik tabt med Christiansborg Slots Brand i 1794. Var end mellem Billederne fra disse to Samlinger Nattiers Portræt af Ludvig XVs Dronning kun en Ateliergentagelse, var hans Brystbillede af Louise

Francesco Guardi: Bucentorofesten i Venedig.

El Greco: Den angrende Apostel Peter.

Velasquez: Maria-Anna af Østerrig, Philip IVs anden Dronning.



Spansk, 15de Aarhundrede: Jomfru Marias Tempelgang.

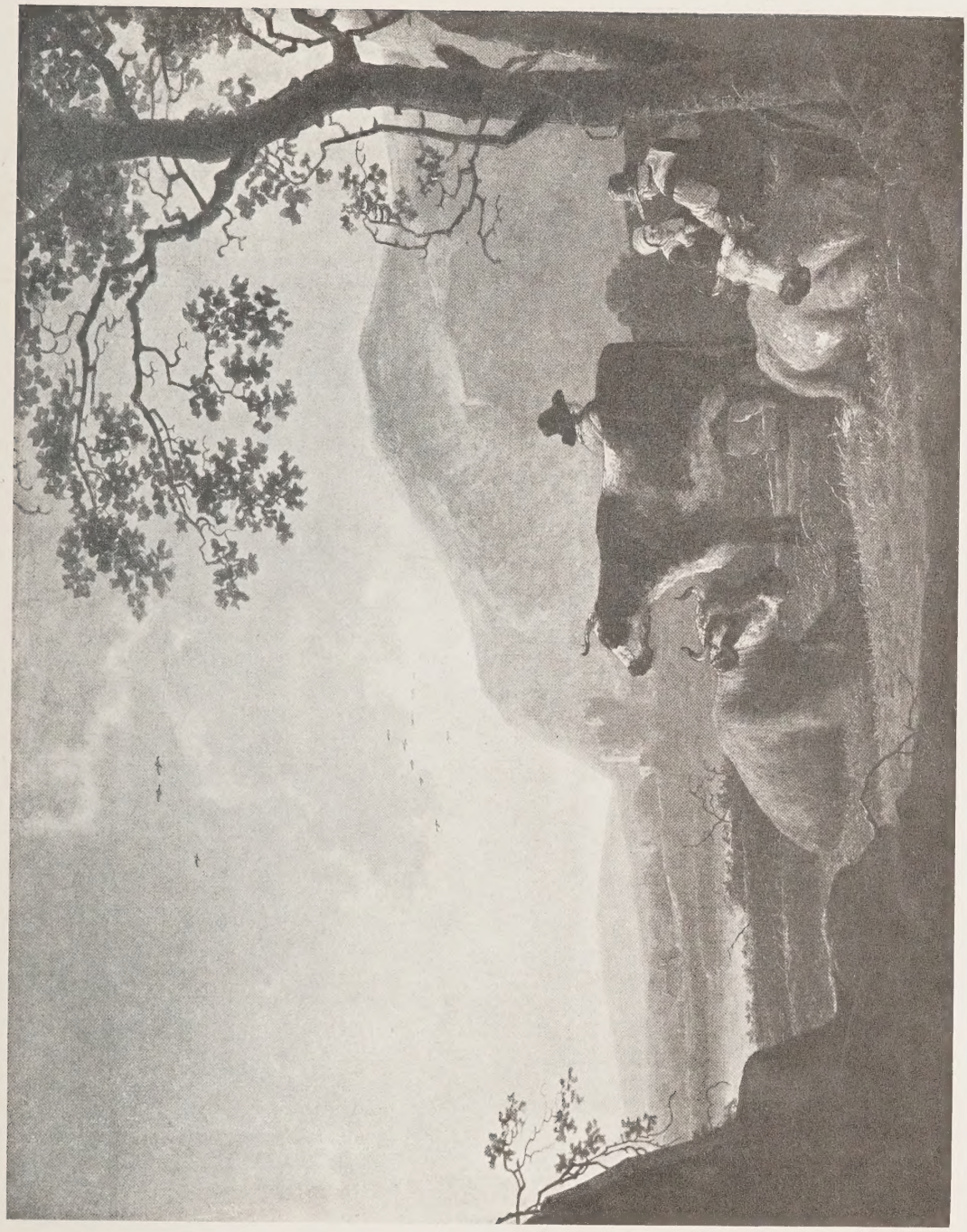
Goya: Don Manuel Lapeña, Marquis de Bondad Real. 1799.

Elisabeth egenhændigt, og der var gode Portrætter af Hubert Drouais, af Jean Baptiste van Loo o. a. Ogsaa Constables store Skitse til »The Valley Farm« var attraaværdig. Den gamle flamske Malerkunsts bedste Traditioner var opretholdte i et Billede fra Overgangstiden med en følelsesfuld og nydeligt behandlet Fremstilling af Klagen ved Kristi Lig. Van Dycks Portrætkunst, som mangler i vore offentlige Samlinger, var her repræsenteret ved det smukke Billede af en Matematiker og Stjernetyder fra Arthois, medens det store Portræt af Abbeden, som engang mange af den franske Litteraturs Stormænd har betragtet i Prinsesse Mathildes Saloner, turde være mere problematisk. Af Hollænderne havde de to i deres Helhed købte Samlinger forholdsvis faa, men Hollænderne kender vi jo bedst.

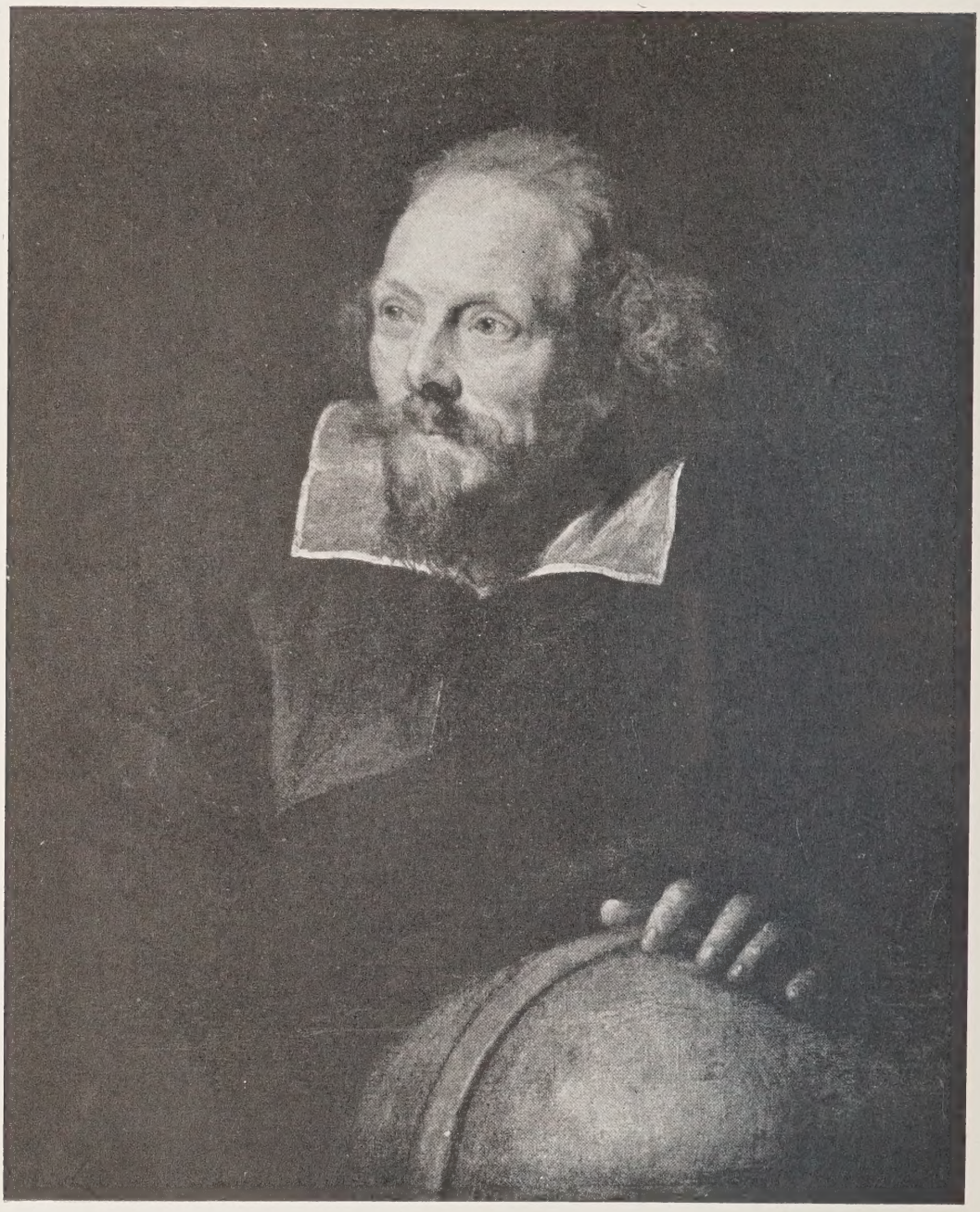
Nogle hollandske Malerier erhvervedes dog ved tilfældige Lejlighedskøb, og mellem dem var Billeder af høj Værdi for os. Jacob van Ruisdael var som dramatisk Marinemaler i Danmark kun tidligere repræsenteret ved et Par Smaabilleder paa Holsteinborg. Af Jan Steen findes fortrinlige Billeder paa Nivaagaard, men den pragtfulde og omhyggeligt behandlede Fremstilling af Hanekampen viser ham fra andre Sider, endog som en udmærket Maler af Fjerkræ. Museet ejede kun et net lille, temmelig tidligt Billede af Aelbert Cuyp. Udenfor England viser næppe noget af Europas Museer ham i hele hans Glans og Herlighed, saaledes som den aabenbarer sig i det fra Amerika erobrede Billede, hvor Hyrdens røde Frakke tindrer over den herlige Gruppe af de tre Køer, og et Drømmelands Klipper rejser sig festligt i gyldne Toner over Hollands fredelige Enge. Alligevel overtræffes dette indtagende Maleri af to andre hollandske Billeder i denne Samling, to Billeder, der har gyldige Krav paa at regnes mellem Verdenskunstens Perler: Rembrandts »Lucretia« og et lille Portræt af Frans Hals.

II

Der er i samme Samling to Portrætter af Frans Hals. Det store Mandsportræt har ikke tidligere været kendt og gengivet. Et hidtil ukendt Arbejde af Frans Hals hører til de sjældneste Fund; for ti »ny« Rembrandter opdages kun én »ny« Frans Hals. Det er endda et anseligt Værk, en halv Figur i Legemsstørrelse, betegnet med Malerens Monogram og Aarstallet 1640, altsaa malt ved den



Albert Cuyp: Køer i et Landskab.



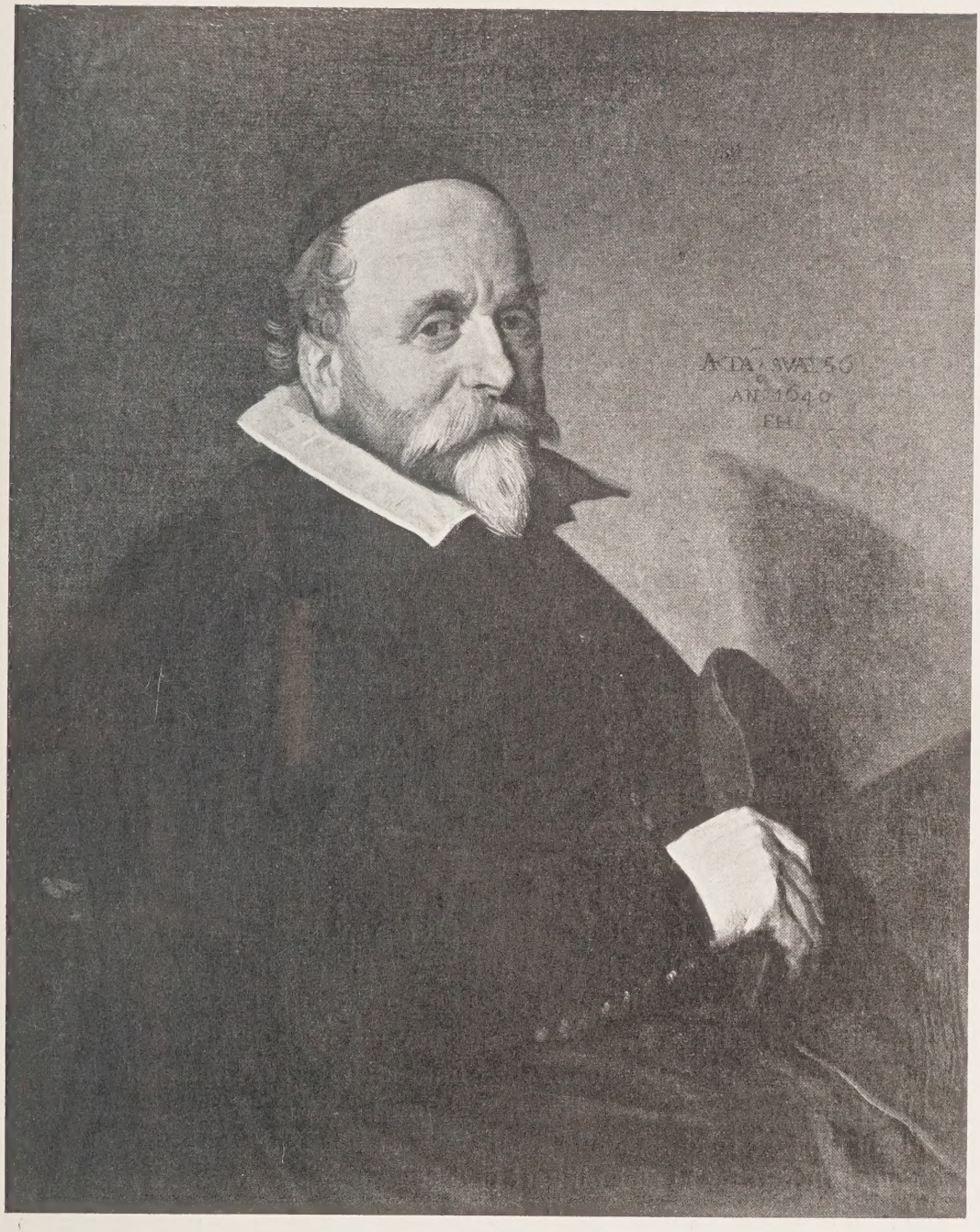
Anthonie van Dyck:
Astronomen og Matematikeren Nicolas Bryant.

Jan Steen: Hanekamp.

Tid, da han endnu stod højt i Kurs og havde mange fede Bestillinger. Han havde netop fuldført et Skyttebillede til Haarlem med 19 Personer, han var saa overmodig, at han ikke gad foretage den korte Rejse til Amsterdam for at fuldføre sit til denne By malte kæmpestore Skyttebillede, men overdrog sin Elev Pieter Codde at tilføje nogle manglende Figurer.

Van Dyck havde opsøgt ham i Haarlem og set hans Arbejder med en Beundring, der mægtigt maatte styrke hans Kredit. Han havde mange fine Kunder, fornemme Folk, rige Folk, kloge Folk, ikke faa Professorer og Præster. Den ældre, robuste Herre, der en Dag havde meldt sig hos ham for at faa malt sit Kontrafej, kunde se ud til at være Professor i Leiden, maaske en Teolog, der havde holdt sig oven Vande i Striden om Forudbestemmelsen. Han blev anbragt i en Stol med Kalotten paa Hovedet og sin brede Hat i Haanden; Solen har vel skinnet paa Stuens Gulv, da Hatten kaster en Skygge op paa Væggen. Frans Hals havde længst opdaget, at saadan en Skygge var god til at bryde Baggrundens Ensformighed. Manden var sortklædt, men Frans Hals brød sig ikke mere om det farverige, han kunde godt som en meget omtalt Kollega i Amsterdam nøjes med Toner af rent sort og næsten hvidt. Han tegnede Portrættet op med sin vante Sikkerhed og lagde efter Sædvane Vægt paa at mærke det med sin »Haandskrift«, en glimrende Virtuositet i Behandlingen med klare, bestemte Penselstrøg og smaa, stride Penselstreger i Haar og Skæg. Modellen var med sine 56 Aar aabenbart en Mand, der ikke havde mistet Sansen for Livets Goder; det lune Blik og den selvtilfredse Mine røbede en Snuhed, der havde ladet ham skaffe sit godt paa det tørre. Frans Hals har gennemskuet ham og taget ham paa Kornet.

Det 17de Aarhundredes Holland havde jo adskillige dygtige Portrætmalere, Kunstnere, der som Jan van Ravesteyn og Malere af samme Retning — eller paa anden Vis Gerard ter Borch — udmærket godt gengav den Anstand, deres Modeller elskede og forstod at bære til Skue. Men selv gode Portrætter af den solide Ravesteyn taaler ikke Naboskabet med en Frans Hals. De har ikke samme Træfsikkerhed og Livagtighed i Karakteristikken. Portrætmaleriet har ofte for gode Kunstnere haft en bitter Bismag af Pligtarbejde for at skaffe sig Brødet. For Frans Hals synes det altid at have været lutter Morskab. Han havde ikke mindste Tilbøjelighed til at indlade sig med Fantasiens Emner; udeblev Bestillingerne,



Frans Hals: Mandsportræt 1640.

malte han alligevel Portrætter, tog sine egne uvorne Unger til Modeller eller malte Fiskerdrenge og Værtshustøse, Manden med Rumlepotten eller den tossede Babette (»Malle Babbe«, verdenskendt som »Hille Bobbe«). Hans faste og smidige Mesterpensel lod ikke Livet og Udtrykket stivne; aldrig før havde Verden set Portrætfigurer med en saa spillende Livsfyrighed, saa kaade Blink i Øjnene, saa lystige Smil om Læberne, aldrig før fra en Kunstners Haand et saa overdaadigt rigt Galleri af ulige Fysiognomier, fra de statelige Standspersoners til Sjovernes og Narrenes, thi det morede aabenbart Frans Hals at iagttage Karakterernes Forskellighed; hver af dem havde jo sit fra Skabelsen til Dommedag enestaaende Særpræg. Maaske var han dog gladest ved at faa fat i en rigtig »Original«.

En saadan har han fremstillet i det lille Portræt, malt omtrent en Snes Aar senere end det andet. Frans Hals var da allerede naaet »Støvets Aar«. Fjern var den lystige Ungdomstid, da han havde fjaset med Lysbeth og var bleven trukket for Raadet for i Fuldskab at have gjort gale Streger og pryglet sin Kone. Fjern var ogsaa den Tid, da han havde haft gode Kaar; han skyldte Bageren Penge for Brød og Smaalaan og havde maattet give ham Pant i Billeder, Møbler og Sengeklæder. Hans Bysbørn maatte sørge for hans Udkomme, da Evnen til at skaffe sig det svigtede ham helt. De var endnu stolte af hans gamle Ry, men Bestillinger fik han temmelig sparsomt. Den Særling, han har malt, kan han have truffet i Haarlems »Rhetoriecamer«, der havde sit Navn efter Druens Ranker, og de har maaske tømt et Bæger sammen, medens de drøftede Livets Gang, Menneskenes Uskønsomhed og Skæbnens underlige Veje. En Filosof er det nok; Fysiognomiet minder en Smule om Descartes' i Glyptotekets Billede, endog lidt om selve Visdommens Fugl. Hans Navn er glemt og har vel aldrig været berømt.

Da vor C. A. Jensen paa sine gamle Dage opfordredes til at male Rudelbach, skal han have sagt: »Jeg har ikke længe rørt en Pensel og ved ikke, om den endnu lystrer mig, men jeg skal forsøge!« Det blev hans bedste Portræt. Hvem ved, om ikke Frans Hals er gaaet til sin Opgave med lignende Tanker? Han har i alt Fald anspændt hele sin Kraft for at slaa sikkert ned paa sit Bytte. Og malt et lille Mesterværk, der sætter Portrættet fra 1640 helt i Skygge. Vidunderligt i Karakteristikken af dette sære Menneske med det pjuskede Haar, den hypokondre Fure ved Næseroden, det bekymrede Træk ved Mundvigene, og de kloge, lidt vinde Øjne med deres Udtryk

Frans Hals: Mandsportræt: Malt omtr. 1660.

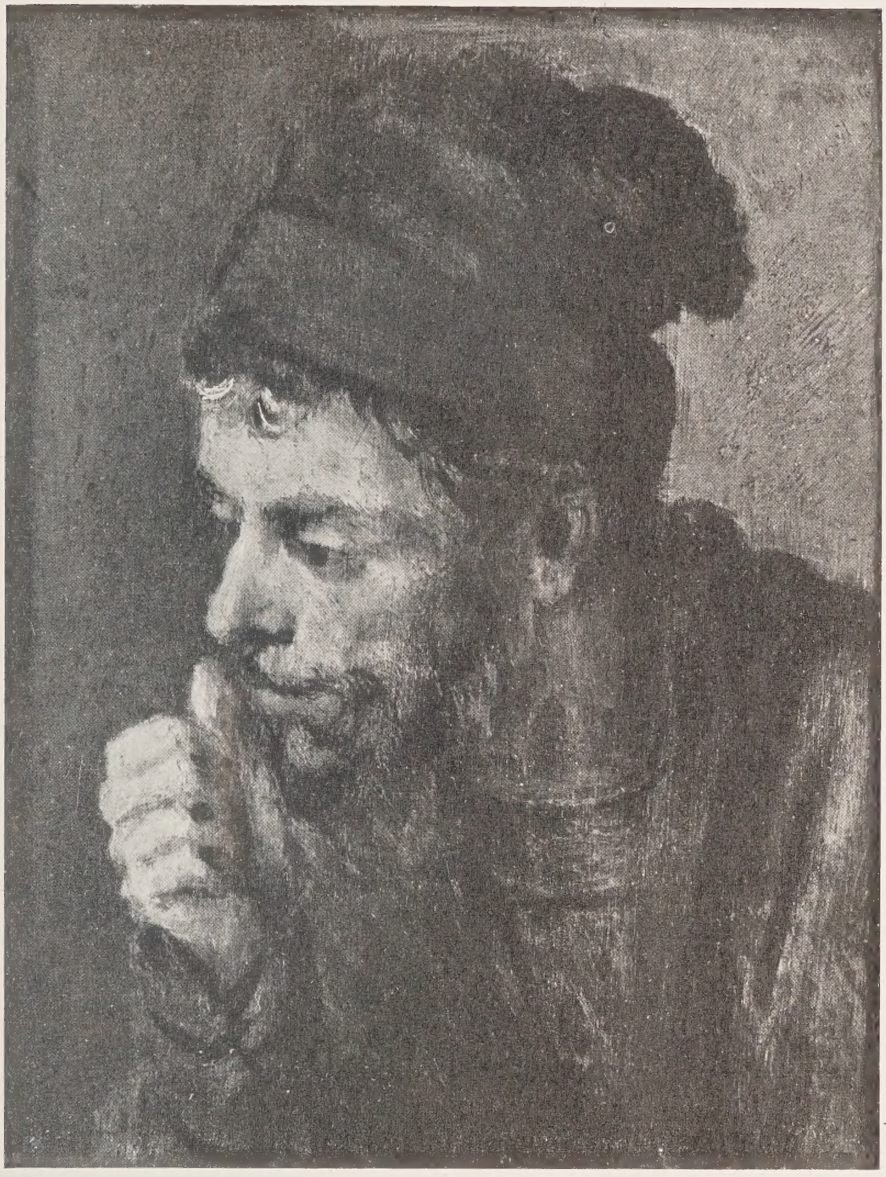
af standhaftig og og ubetvingelig Vilje. Vidunderligt som Malerkunst, udmærket i Farven paa ethvert Punkt, i Ansigtets Lød, i den barberede Hage, i den hvide Krave med det lille Højdelys, i Dragten med den dybe Sværte, som senere kun Manet har forstaaet at bruge ret. Lige saa lige til som overlegent i Behandlingen, den har ingen Rutinekneb, ingen Underfundigheder; saaledes vilde enhver kunne male ,et Portræt i Løbet af en halv Time, hvis han blot havde Evne dertil. Men aldrig er Frans Hals naaet højere og kun sjældent saa højt. Næppe noget andet Enkeltportræt af ham forener en saa fuldendt Form med en saa gnistrende Aandfuldhed og indtrængende Dybde i Karakteristikken.

Paa sit særlige Omraade har Frans Hals ikke sin Lige i hele Verden. Rigtignok levede der jo paa samme Tid og i samme Land en endnu større Kunstner. Men han var mindre interesseret af de individuelle Ejendommeligheder, opfattede mindre skarpt og nøgternt de rent fysiognomiske Karaktertræk. Han saa sine Modeller gennem Stemningens farverige Slør og lurede kun paa at gribe Udtrykket for Bevægelserne i Sjælelivets Dybder fra Lidenskabernes Brusen til de stille, vemodige Drømme eller Kviden hos det af en uretfærdig Skæbnes haarde Haand fældede Offer.

III

I sine unge Dage havde Rembrandt engang med stor Opmærksomhed studeret et Billede, i hvilket hans Lærer Pieter Lastman havde fremstillet Angrebet paa den ædle og skønne Susannas Dyd. Efter at have bortsendt sine Piger har hun troet sig ene i Haven, hvor hun har ønsket at tage sig et forfriskende Bad, men to gamle Syndere, som Jøderne i Babylon har valgt til Dommere, træder pludselig frem af deres Skjul og søger at true hende til at stille deres Brynde. Rembrandt aftegnede Lastmans Komposition og søgte i et 1637 malt Billede at give en bedre Fremstilling af den stakkels Susanna. Han genoptog Motivet i forskellige Kompositionsudkast og behandlede det omsider ti Aar senere i det Berlinergalleriet tilhørende fortrinlige Maleri (Wilhelm R. Valentiner: Rembrandts Darstellungen der Susanne. Zeitschr. f. bild. Kunst, neue Folge XIX, S. 32).

Han havde forberedt dette Billede ved mange omhyggelige Studier, Susannas Figur ved et tegnet og to malte. Næstvigtigst for



Rembrandt: Studie til en af Dommerne i Susannabilledet 1647.

Billedet var den angribende Slyngel. Foruden i tegnede Udkast er han fremstillet i det nu i Museet udstillede lille Studie, sagtens malt efter en Model fra Jødekvarteret, maaske ved kunstigt Lys. Han bøjer sig frem og knytter Næven, medens han søger at skræmme Susanna ved hvidskende at fortælle, af hvilken snedigt udtænkt

Løgn hun vil fældes, hvis hun vover Modstand. Han ser nok ud til at være listig, men ikke til at være fræk eller ond. Det tilsvarende, mindre Hoved paa selve Billedet er ringere malt, men ulige stærkere præget af Vildskab og Vilje til Vold.

Det er jo kun et efter Størrelsen ubetydeligt Studie, alligevel et lille Stykke mærkelig og udmærket Malerkunst. Dets faa, dæmpede, varme og blødt sammensmeltede Farvetoner har en udsøgt Velklang. Dets aandfulde Behandling er den store Mesters. Teknikken er ikke slet saa simpel og ligefrem som hos Frans Hals; den viser en mere raffineret Udnyttelse af Materialet. Dele af Grunden skinner igennem, i nogle Partier er Farven tyndtflydende, i andre pastost paasat med energiske Strøg. Selve Farvestoffet har Rembrandts inspirerede Behandling afvundet en forunderlig Skønhed. Studiets rent tekniske Ejendommeligheder minder iøvrigt saa stærkt om Museets Billede af den staaende Okse, at dette maa antages for at være malt omtrent paa samme Tid.

Susanna blev frelst fra Vanære og fik ved Daniels Visdom Hævn over de gamle Slyngler. Men den stakkels Lucretia reddedes ikke fra Sextus Tarquinius' Vold og vilde ikke overleve sin Skændsel. Rembrandt har gentagne Gange fremstillet hendes tragiske Heltindeskikkelse; rimeligvis har Marcantons Stik anvist ham Motivet. Bevaret er kun hans »Lucretia« fra 1664, malt kort efter Tabet af den Kvinde, der i Ulykkens Dage havde været ham en trofast Støtte. Han var da ensom, forladt, halvt forglemt, men størst som Maler og dybest som Sjæleskildrer.

Billedet har i Løbet af det sidste Hundredaar foretaget mange Rejser, fra Paris til London, fra London til Florens, fra Florens til Paris og derfra til Amerika. Da det i 1913 vendte tilbage til det Land og den By, hvor det er malt, jublede alle hollandske Aviser, Ejeren fik for sin patriotiske Bedrift Lykønskningsskrivelser og Telegrammer fra mange Museumsmænd, Kunsthistorikere og Kunstvenner, selv fra Bode i Berlin. Men heller ikke i Holland fandt Billedet Hvile. For Tiden straaler det som den største Skat i den i vort Museum udstillede Samling.

At Billedet er pragtfuldt i Farve og Virkning, malt som kun Rembrandt paa Højden af sit Mesterskab evnede at male, vil straks erkendes af enhver. Det turde næsten være unødvendigt at fremhæve, hvor nænsomt og smukt Hovedet er malt, hvor Huden lyser, og Smykkerne glimter, eller at prise det rige Spil af brudte under-

Rembrandt: Lucretia. 1664.

dejlige Toner og Farver i Lucretias gyldne Dragt. Alligevel hører det aabenbart ikke til de Billeder, der ved sit Indhold griber alle lige stærkt. Mennesker, der ellers forstaar at se, har ved deres første

Blik paa Billedet brugt Smædeordet: »Teater!« Intet er mere falskt, men vi er jo kun vante til paa Teateret at se et Menneske vende Dolken mod sit Bryst.

Der kan derfor være rimelig Grund til at anføre nogle Brudstykker af den udmærkede Afhandling, Jan Veth til et hollandsk Tidsskrift har skrevet om Rembrandts »Lucretia«. Det er baade den grundigste, den mest forstaaende og den rigtigste Værdsættelse af Billedet. Der findes, siger han, i Sandhed kun liden Malerkunst, hvor Emnet saa enkelt kommer til sin Ret ved den fulde Samvirken mellem Farve og Tone og Farvernes Behandling. Den milde Farvefylde i Lucretias Brokadesklædning og alle de orkestrale Tonedybder bidrager til at støtte Optrinets rystende tragiske Karakter. Man har paastaaet, at Billedet bragte Tizian i Erindring. Det er ogsaa rigtigt. Det er, som vi genfinder Pragten hos en af hans straalende Skønheder »i et Sorgernes Spejl, hvor alt er dæmpet og har vundet Inderlighed i en af mørke Tanker og sørgmodig Ømhed opfyldt Trylleatmosfære«.

»Intet Under, at Billedet ikke straks betager enhver! Saa hastigt afslører Rembrandt ikke sine Hemmeligheder, hvor han har givet dem de subtileste Udtryk. Holdningen af den lige forfra sete Figur synes i alt Fald ved første Øjekast at være dristig. Det stærkt lysende Brystparti med Batistsærken er af regelmæssig Hjerteform lige i Billedets Midte, og medens Omridsene indsnevres ved den snørte Midie, udvides de atter nedefter som paa et Timeglas. Tilmed forøges Symmetrien ved begge de udstrakte Hænder, der naar ud mod Rammen i samme Højde. Mere retliniet kan næppe et Billede komponeres; selv for det berømte Selvportræt hos Lord Iveagh og for den »Bestyrtede Haman« i St. Petersborg er Grundlaget ikke saa skematisk. Og dog! Er der for den, som er villig til at give sig hen, ikke i denne Opbygning noget af det liniestrenge i den af al senere Billedkunst i tusind Varianter gentagne gribende Stilling hos den Korsfæstede? Naar en saaret Ørn langsomt sænker de udstrakte Vinger med de lammede Svingfjer, daler den da ikke nedefter med omtrent den samme Silhouet som hos denne Kvinde, der uden Modstand giver sig hen til det uafvendelige?«

Dristig er jo ogsaa Rembrandts Fremstilling af Kong Saul, af den unge Knøs, der hælder Vand op for Pilatus, af den gaadefulde Mand i »Jødebruden«, af Figurerne i den fortabte Søns Hjemkomst. »Egentlig er det upyntede og kantede i slige Værker endog med-

virkende til deres gribende Virkning. Ved Grænserne for hvad der lader sig fremstille, er den modne Rembrandt altid betagende, og naar han tæt til det umulige, til det, der aldeles ikke lader sig gengive, da formaar han at være ophøjet.«

Han har utvivlsomt kendt og nøje studeret Marcantons Stik, men givet sin Figur en anden Stilling og et andet Indhold. Italienerinden staar paa Nippet til at udføre en pragtfuld »tour de force« og viser endnu foran Døden sin forføreriske Velskabthed, hun bortvender sit Hoved og knuger med fast Beslutning Dolken i højre Haand. Hendes Søster er mindre helstøbt Heltinde, en ynkværdig, næsten segnefærdig Kvinde, der gyser for, hvad der forestaar. Begge udstrækker venstre Haands Fingre paa noget nær samme Maade: hos Marcanton synes Haanden at sige: »Saa maa det være!« Hos Rembrandt: »Maa det virkelig være saaledes!« Den synes endnu at ville afværge, hvad højre Haand alt staar rede til at udføre.

Og denne højre Haand truer hos Rembrandt mere tøvende. Medens Overkroppen er en lille Smule tilbagevigende, Hovedet bøjet mod Siden og Øjnene halvt nedslagne, er Lucretias Blik mod Haanden endnu spørgende. Det er ikke mere Tarquinius Collatinus' stolte Hustru, der uden Vaklen vil redde sin krænkede Ære ved at dø; det tragiske er forhøjet ved den stærke Betoning af den indre Tvekamp og Afskedsstundens Smerte. »Det er, som om vi hørte en kvindelig Hamlet selv tiltale sin højre Haand med de Ord, som Shakespeare i »Den voldtagne Lucretia« lægger Digtets ulykkelige Heltinde i Munden:

Du stakkels Haand, hvorfor dog skælve nu?
Søg Æren, frels mig ud fra Skammens Fare,
Thi hvis jeg dør, min Ære arver du,
Men lever jeg, saa vil dit Vanry vare!
Da mod den frække Voldsmand at forsvare
Din Frues Ære du var altfor blød,
Det sones maa ved din og hendes Død.

Venstre Haand synes endnu at trygle om Hjælp, medens højre allerede retter Staalet mod Brystet. Ogsaa Lucretias Sfinks-Ansigt taler om den smerteligste Oprevethed; ikke blot Bevægelsen, selve Minen taler om den indre Splittelse.

Ret som et opskræmt Dyr, der stirrer bange
Og vildt sig vælger Vej for bort at fly,
Eller som den, der i et Vildnis' Gange

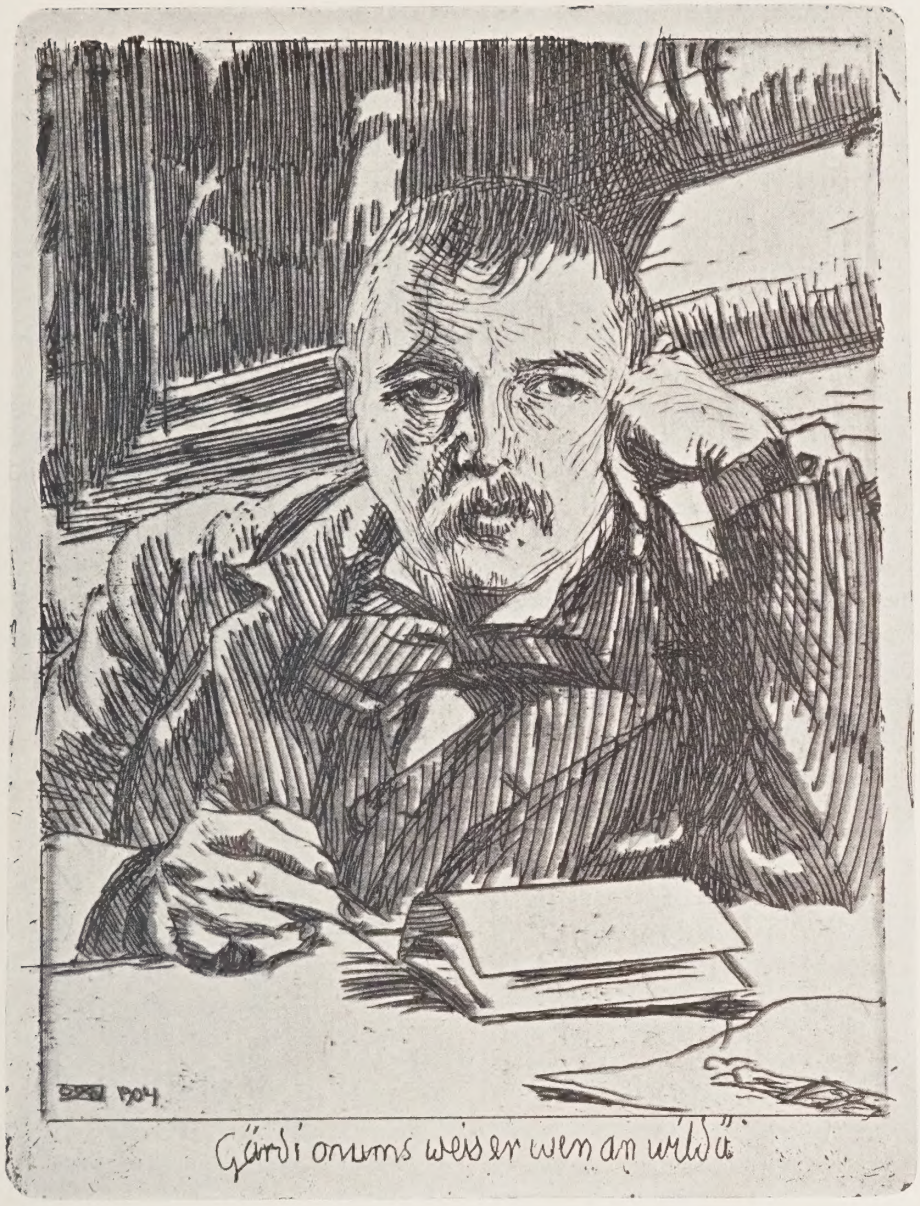
Ved Valg af Sti og Retning standser sky,
Saa med sig selv hun er i Strid paany.
At leve eller dø, hvad er det rette,
Naar Liv er Skam, som Død kun magter slette?

Rembrandt attraar saaledes mindre en stolt Rytmik i Stillingen end en Spejling af, hvad der rører sig i Sjælen. For saa vidt kan det siges, at han lader den fremstillede Kvinde gaa i Glemme for at føre os ind i en Verden af Usikkerhed og Mystik. — Han, der dog var en saa glødende Elsker af det statelige, pragtfulde, overdaadige og forfinede, har fremfor alt gennemskuet det dybest skjulte i Menneskesjælens mørke Lønkamre. Følsomheden i hans Øjes Nethinde har været mageløs, Hjernens Evne til en dristig Omarbejdelse af de modtagne Indtryk er dog endnu vidunderligere. Det lader os forstaa de Øjne, der paa det sidste af hans Selvportrætter hos denne duknakkede Melankoliker spejder frem som en Natugles. Det er Blikket hos én, der har vovet at jage, hvor ingen har vist ham Vej, Blikket hos en Alkymist, der har fundet en lødigere Skat end Guld, Blikket hos den kæmpestærke Stridsmand, der favner det umaalelige og i sin Aands Sfærer formaar at oprette sit eget Kongerige.

Rembrandts tvivlraadige Selvmorderske har kun lidet tilfælles med sit krigerske Forbillede. Afstanden er næsten lige saa stor som mellem Shakespeares nervøse Kongesøn og de gamle Krønikers barske Vikingehøvding Hamlet. I Hænderne paa denne Troldmand, der ikke vandt Forstaaelse, har Lucretia mistet al Vælde og retorisk Veltalenhed, er bleven opfyldt af Frygt og Tvivl. Hun synes en Søvngængerske, der handler under en tragisk Forbandelse, og som efter en pinefulde Strid mellem bevidste og ubevidste Følelser, med Øjne, der blændes af Taarer, og noget af det glædeløse Smil fra et fremstammet »Miserere« paa de allerede halvt livløse Læber, ligesom i en Hallucinations uimodstaaelige Svimmelhed selv gysende betragter den Fortvivlelsens Daad, en ubønhørlig Skæbne tvinger hendes egen svage Haand til at fuldbyrde.«

Ikke mindst gennem de anførte Strofer af Shakespeares Digt turde Jan Veth have givet Rembrandts sære og vidunderlige »Lucretia« den bedst mulige Fortolkning.

KARL MADSEN.



ANDERS ZORN

Når Zorns navn nævnes, tænker vi alle på virtuosen. Hans øjne opfattede hurtigt det virkningsfulde motiv, hans hånd genskabte det uden vaklen, enten den førte penselen, radernålen eller med kniven dannede de små figurer i træ. Denne virtuositet skaffede ham en verdensberømmelse og vakte undertiden kunstneres og kenderes skepsis.

Man har i vor tid forlangt en ubegrænset individualisme af kunstneren, det har indtil de sidste dage været det modne publikums krav. Af hver enkelt kunstner ventes en udtryksform, der fra først til

sidst er særpræget, fra grunden opbygget på egne erfaringer — ingen bebrejdelse vendes hyppigere mod unge kunstnere end den, at de efterligner andre.

Zorns kunstnerpersonlighed var ikke således dannet og opbygget af møjsommeligt sammensparede erfaringer, den elegante franske kunst fra 80'erne var hans basis, fra den gled han let over i en egen flot, strålende stil, i en dristigere og sikrere teknik end nogen anden nordisk kunstners — og for raderingernes vedkommende kan man tillægge — end nogen anden samtidigs. Det kan ikke nægtes, at der var værker af ham, der var prægede af en virtuositet, som gav ham midler i hænde til at slippe udenom vanskelighederne, istedet for igennem dem. Men virtuositeten i hans kunst var andet og mere. Den tilfredshed, som håndværkeren kan føle ved at bruge sine redskaber knapt, præcist og hensigtsmæssigt, kan hos kunstneren potenseres og hæves til følelsen af fri, ubunden evne til at skabe fest, under et let og lykkeligt arbejde med materialet. Mon denne følelse er fremmed for nogen kunstner, mon ikke den bedste skaberglæde er forbunden med den? Eller vågner den først, når vanskelighederne lægger sig imod én og overvindes sejgt og bevidst?

I de store flamlænderes kunst er arbejdsglæden iøjnefaldende. Med dem kan Zorn ikke sammenlignes, men han har dog været én af de lykkelige, for hvem det at skabe var en fest.

Kobberstiksamlingen ejer en nogenlunde fyldig samling af Zorns raderinger. Vi blev dog istand til at højtideligholde det år, der både var hans 60. og blev hans dødsår, med en monumentalere udstilling af hans raderinger, idet direktør Guildal viste den store velvilje at låne sin omfattende Samling til en udstilling i musæet. Kobberstiksamlingens begrænsede pengemidler har ikke tilladt os at erhverve Zorns raderede produktion fra den sidste halve snes år. Denne tid er fuldstændigt repræsenteret i den nævnte privatsamling. I denne findes ligeledes talrige af de kostbare og sjældne ældre raderinger, der nu vanskeligt eller umuligt kan købes af offentlige samlinger.

Men først og fremmest rummer den en række gode tryk fra den tid, der var Zorns bedste, da hans raderteknik fuldkomment havde vundet sin egen karakter, da han med en uforlignelig ren og klar linje former de berømte portrætter og figurkompositioner, karakterfulde komponerede og glimrende i lysvirkningen — portrætter som de af Renan eller Maya von Heijne, kompositioner som »Omnibus« eller anden plade af »nateffekt«. Ingen moderne raderinger fortjener større opmærksomhed end disse, med dem indtog Zorn førerstillingen i nutidens raderkunst.

L. S.

CARL W. SCHNITLER: MALERKUNSTEN I NORGE I DET ATTENDE AARHUNDRE. KRA. 1920.

Med Karl Madsens gode Ord, at vi føler en særlig Interesse for den Kunst, der er plantet i vor egen Have, og at Anstrengelserne for at opdyrke den har retmæssigt Krav paa vor Sympati, selv om vi kun har Dværge, hvor Udlandet har Kæmper, forsvarer Forfatteren det Emne, han har taget op til Behandling; og han lægger beskedent til, at der er samme Afstand i Kvaliteten mellem Norge og Danmark som mellem Danmarks og Udlandets store Kunst. Det omfattende Samlerarbejde, Bogen er, bekræfter imidlertid hans Forhaabning om, at denne Række hidtil ukendte Malere ligesom smaa Addender dog udgør en Sum, der overrasker og fængsler baade ved sin Nuancerigdom og kunst-

neriske Kvalitet. Derfor giver Bogen et værdifuldt og betydeligt Vidnesbyrd om et lille Lands Kulturindsats i en Periode, hvor man ikke paa Forhaand havde formodet, at der fandtes nogen saadan. Man maa beundre den norske Nationalfølelses Styrke, som danner Baggrund for de værdifulde Bidrag til Landets Kultur, den unge norske Videnskab har bragt.

Hos os har en noget for stærk Tilbøjelighed til at tro paa Betydningen af 19. Aarhundredes Naturalisme i Malerkunsten afledt Opmærksomheden baade fra det 18. Aarh.s dekorative Egenskaber og fra Udviklingen og de Rødder det 19. Aarh. har i den foregaaende Tidsperiodes Kunst. Endnu savner samtlige vore betydelige Kunstnere fra hin Tid deres Monografi. De der vil søge Oplysning om dem, er i det væsentlige henvist til de smaa Afsnit i samlede Fremstillinger af vor Kunst eller saadanne Oplysninger om deres fremmede Relationer, som dette Arbejde giver.

Gennem en meget omfattende Undersøgelse af Kirkebilleder, Vægmalerier, Landskaber og Portraiter over det ganske Land i Museer, Kirker, private Samlinger, gamle Patriciergaarde, Embedsgaarde i Land og By og ved talrige skarpsindige Konklusioner er det lykkedes Forfatteren at henføre en Række hidtil ukendte Arbejder til deres Kunstner. Vi lærer en Vrimmel af nye Kunstnernavne at kende, baade saadanne, der var knyttet til en Landsdel, hvad enten det var det trondhjemske, bergenske eller Østlandets, og saadanne, hvorimellem danske og svenske Kunstnere, der drog rundt fra en Landsdel til en anden. Op af Bogens Blade stiger en Skildring af solide og velhavende Borgere, der i Hjemmene vilde eje noget af den Statelighed, de har set i Udlandet og af Folk der fastboende afvekslende arbejdede som Kunstnere og brave Malermestre eller vandrede om som vore Dages Tonekunstnere for ogsaa at ende som fastboende og agtbare Haandværkere. Tiden kendte ikke i Norden Begrebet Kunst i samme Omfang som i vor Tid, og Haandværket blev i Norge betalt bedre end Kunsten.

Af den Mængde nye Kunstnernavne, som Bogen giver, forekommer baade Schavenius og E. Munch fra sidste Tid at have været interessante Kunstnerpersonligheder og ligeledes Blumenthal, Tunmarck og Hosenfeller fra sidste Halvdel af Aarhundredet. M. Blumenthals dekorative Vægmalerier synes at have været fortræffelige. Han var da ogsaa i Danmark en kendt Mand, af hvis norske Prospekter Kunstkammerforvalter Morells Samling ejede tre foruden et Billede af Broderen C. G. Blumenthal, og ligeledes i Arkitekten Harsdorffs og Classens og Bugges ansete Samlinger omkring Aarhundredskiftet. E. G. Tunmarck var ogsaa en spirituel Kunstner med Evner baade i Retning af store Vægbilleder og Portraiter. Ligesom vi finder adskillige Oplysninger om de kendte ældre dansk-norske Maleres Virksomhed saaledes Peter Andersen, J. Conning og Arbien, erfarer vi, at samtidig med Blumenthal arbejdede i Norge flere danske Malere som P. Wichmann og den dygtige omrejsende svenske Maler Bergius, der ligeledes havde rejst rundt i Danmark og sikkert malet et betydeligt Antal Portraiter at dømme efter hans Annoncer i vore Blade. Endelig maa nævnes H. C. F. Hosenfeller fra Herrebø Fajancefabrik, der slog sig paa Portraitkunsten og der skabte en særpræget stærk og personlig Form.

Med den begyndende Naturromantik søgte adskillige danske Malere det pittoriske i Norges vilde Natur, saaledes J. Juel, Erik Pauelsen, Lorentzen og

E. Meyer. Navnlig Erik Pauelsens Landskaber viser en Sindets Grebethed overfor Naturen, der giver os de første Antydninger af romantisk Stemning og Naturstudium. Om den mindre betydelige Lorentzen siger Forfatteren, at det synes som han har holdt sig nærmere til sin afdøde og mere betydelige Forgænger Erik Pauelsen end hvad der er strengt foreneligt med Begrebet kunstnerisk Ejendomsret. Det var den berømteste af det unge Norges romantiske Malere Prof. Dahl, der i Ungdomsaarene havde sine nærmeste Forudsætninger i 18. Aarhs. halvt haandværksmæssige Milieu og var betaget af Pauelsens Billeder, som i Forening med Grosch og Flintoe lagde Grunden til 19. Aarhs. nationale Kunst i Landet.

Forstaaelsen af Sammenhængen i Udviklingen mellem de to Aarhundreder i norsk Kunsthistorie har vundet et stort Skridt frem ved denne Bog. Og der er skabt en Række Kunstnere, hvis Værker, forhen ukendte Værdier, nu er Faktorer i Landets kunstneriske Kultur. Den Berigelse for denne et saadant authentisk omend prunkløst Arbejde er, forekommer at være til mere Nytte for Landet end straalende og aandfulde Betragtninger af stor udenlandsk Kunst, som ikke ændrer Opfattelserne ude i Verden.

VICTOR P. CHRISTENSEN

NOGLE RESTAURERINGS-RESULTATER

I

Til et videnskabeligt Arbejde ønskedes et Fotografi efter det vort Museum tilhørende Billede af Jacob Cornelisz van Oostsanen (Jacobus Amstelodamensis). Emnet er den i første Samuels Bog, Kapitel 25, givne Beretning om Davids Møde med Abigail. Den rige Nabal har afslaaet Davids Bøn om Fødemidler; David kommer med sine Krigere for at dræbe hver levende Sjæl i Nabals Hus, da Nabals Hustru, den skønne og kloge Abigail, drager ham i Møde for at opfylde hans Begæring og bede om Naade. Hun opnaar ogsaa at forhindre Straffen og bliver senere en af Davids mange Hustruer. Billedet viser Davids Betagelse af Abigails Visdom og Skønhed, en Betagelse, der aabenbart deles af hans unge Fanebærer, og skildrer et Møde mellem to festlige Optog i Dragter fra Malerens Samtid; Soldaterne optræder med alle de i det 16de Aarhundredes Begyndelse anvendte Vaaben. Billedets Gennemførelse er omhyggelig; paa Abigails Dragt staar hendes Navn, paa Fanebærerens DAVIT. C. B. I E. Bredius har (i Elsevier's geill. Maandschrift 1905) ment, at Bogstaverne C. B. maaske angav Billedet for malt af Cornelis Buys, en ældre Broder til Jacob Cornelisz. Den i 1519 fuldførte og nu til Rijksmuseum i Amsterdam overførte Hvælvingsdekoration fra Laurentius-Kirken i Alkmaar med en Fremstilling af Dommedag antages at skyldes Cornelis Buys, hvis Værker forøvrigt nu er ukendte. Fremstillingen af David og Abigail stemmer dog saa godt overens med andre Arbejder af Jacob Cornelisz, at dette Kunstnernavn vel fremdeles maa antages for at være det rette.

Da Billedet blev fotograferet, skæmmedes det endnu paa nogle Steder af eftermørknede Overmalinger. I alt væsentligt er det godt bevaret, men Egetræspladen har engang været knækket og er atter bleven sammenlimet. De derved fremkomne Beskadigelser var saa grovt udbedrede, at Fanebæreren helt havde mistet sin højre Haand. Det syntes rimeligt at forsøge, om den kunde genfindes ved en Rensning. Det lykkedes. Men hvorfor var der en Overmaling øverst oppe i Luften, hvor Træpladen dog ikke havde været knækket? Den ogsaa her

foretagne Rensning gav et overraskende Resultat.

Det viste sig nemlig, at Overmalingen dækkede en Fremstilling af Gud Fader, der paa den yderste Dag som den straffende Verdensdommer i Vrede hæver en Lanse i sin højre Haand for at bortstøde de fordømte. I en Glorie af Smaaengle ses — ligesom paa andre Dommedagsbilleder — til venstre Døberen Johannes og til højre Jomfru Maria; begge gaar i Forbøn for Synderne og anraaber Dommeren om Barmhjertighed. De noget mangelfuldt bevarede Smaafigurer i denne Fremstilling skyldtes aabenbart samme Haand som Resten af Billedet og forbedrede dets Komposition; kun i første Øjeblik var det fristende at antage dem for Rester af et tidligere paa samme Træplade malt Dommedagsbillede. De hørte afgjort med til Fremstillingen af David og Abigail. Om Meningen kan der ikke være Tvivl. Der er givet hendes Møde med David en symbolsk Betydning, hun har afvendt Straffen, ligesom Naaden vil tilfalde de Syndere, for hvilke Jomfru Maria og Himlens Helgene gaar i Forbøn paa Dommens Dag. Fremstillingen øverst i Luften paa vort Billede er sagtens bleven overmalt, fordi Meningen i en senere Tid ikke er bleven forstaaet, hvis det da ikke skyldes protestantisk Nidkærhed. Endnu er det ved Henvendelser til lærde Teologer i Ind- og Udland ikke lykkedes at faa oplyst, om Symbolikken noget Steds er bleven litterært fremsat. Den vides heller ikke at have fundet Udtryk i andre Værker af Billedkunst.

Davids Møde med Abigael var tidligere bleven fremstillet i en nu ukendt, af Karel van Mander omtalt af Hugo van der Goes Billede over Kaminen i et Hus i Gent. Ogsaa her sad David statelig til Hest, men mærkeligst var den indtagende Skønhed i Abigail og hendes Piger. Efter Karel van Mander — og det af ham anførte Digt af Maleren Lucas de Heere — havde Kærlighedsguden her ført Kunstnerens Pensel; han var forelsket i en Datter af Huset og anvendte hende til Model. Anekdoten fortjener næppe Tiltro. Men det maa regnes for mærkeligt, hvis Hugo van der Goes i et anseligt Billede kun har givet en bibelsk Genrefremstilling med Udtryk for vaagnende Kærlighedsfølelse. I sine andre Værker har han behandlet Motiver med et alvorligere, dybere religiøst og betydningsfuldt Indhold. Det er rimeligt at tro, at den nys afdækkede Del af Billedet i vort Museum forklarer Motivet for Hugo van der Goes' tabte Mesterværk med det samme Emne.

II

Desværre er ikke faa af Museets Billeder i ældre Tid blevne forvanskede ved »Restaureringer«. De foretoges i gamle Dage ofte unænsomt; Rensemidlerne var dengang mindre fuldkomne og Respekten for Opgaven jævnligt temmelig ringe. I privat og rent dilettantisk Restauratorvirksomhed har mange Klodrianer fundet en Yndlingsbeskæftigelse; Ildebrand, selv »Billedstormene«, har næppe ødelagt saa mange Malerier som de uheldige »Restaureringer«.

Lykkeligst er det hvis Billedet aldrig har tiltrængt nogen Restaurators Haand. Uden rimelig Aarsag bør hverken Billeder eller Mennesker underkastes nogen Operation. Er en saadan paakrævet, bør den altid foretages under kyndige Hænder efter en grundig Overvejelse af det for hvert enkelt Tilfælde rigtige. En Rensning og Istandsættelse af et Billede i et Museum maa overværes og overvaages af Museets Ledelse, da denne i lige saa fuldt Maal som Konservatoren har Ansvaret for Resultatet. Restaureringer er jo undertiden nødvendige og ofte tilraadelige. Især, hvor det gælder om saa godt som vel muligt at bøde paa Fortidens Forsyndelser

ved at fjerne alle skæmmende Tilføjelser og gengive Kunstneren hans Ret. Det er ikke noget lille Arbejdsfelt og stiller ofte en samvittighedsfuld Restaurator vanskelige Opgaver.

Blandt nogle i Florens 1902 erhvervede Billeder var et Temperamaleri fra det 15de Aarhundredes Slutning med en Fremstilling af den hellige Sebastian. Urenset ophængt i Museet med en plump Ramme saa Billedet ud til at være tarveligt. Det er nu kommet paa Hospitalet, er blevet afklædt, afvasket for tykke Lag af Smuds, og kun for saa vidt paaklædt som Helgenens Krop atter har faaet de mange Pile, en Restaurator havde berøvet ham. Operationen er med glimrende Dygtighed og Held foretaget af Konservator-Assistent Hans Westergaard. Efter Kuren er Billedet blevet en saa god Forøgelse af Museets fattige italienske Afdeling, at det bør omtales i Aarsskriftet, naar det efter forhaabentlig at have fundet en taalelig Ramme igen fremhænges i Museet.

Betænkelighederne var større ved at forsøge nogen Restaurering af Rembrandts Mandsportræt. Lyssiden af Ansigtet var opmalt og hans højre Øje forvansket. Professor Hauser i Berlin fik for en Del Aar siden Afslag paa et Tilbud om et Restaureringsforsøg. Det besluttedes dog en Dag ved Rensning at undersøge Skadens Omfang. Et Stød, der syntes ført bagfra, viste sig at have fremkaldt et Hul i Panden paa den unge Mand og beskadiget de tilgrænsende Partier; Resten af Hovedet stod urørt. Lykkedes det end ikke ved dette Restaureringsforsøg at skaffe noget helt intakt Billede frem for Lyset, genvandt Øjet dog sin oprindelige Form, og Tilmalingerne blev stærkt begrænsede. En Undersøgelse af Lærredets Kanter viste, at Billedet ikke — som tidligere antaget — er blevet beskaaret, det har sin oprindelige Form og kan saaledes ikke være identisk med et til Frederiksborg i 1775 sendt, betydeligt større Maleri. Det er næppe malt som Modstykke til Dameportrættet; Maalene afviger, Mandportrættets er 77,3 × 66,3 Centimeter, Dameportrættets 78,4 × 68, og Dameportrættet maa oprindelig have været større; dette har ligesom Emausbilledet haft en paa Lærredet malt sort Indramning, af hvilken smalle Striber endnu ses.

En net — om end ikke glimrende — gammel, udskaaren og forgyldt Ramme lod sig anvende for Mandsportrættet. Nogen tilsvarende fandtes desværre ikke for Dameportrættet, for hvilket den brune Ramme er i høj Grad misklædende. Men der er jo mange af Museets ældre Billeder, til hvilke Rammerne hverken passer i Stil, i Farve eller i Karakter. Flertallet af de ældre danske Malerier har efterhaanden faaet passende Rammer; for de gamle Billeders Vedkommende er det en hidtil forsømt og vanskelig Opgave, hvis rette Løsning først kan ventes gennemført engang i Fremtiden.

III

Et mærkeligt Restaurerings-Resultat er det forandrede Kunstnernavn for Nivaagaardssamlingens smukke Billede af Dalmatinerhunden. Det er overalt, i Paris, i Holland og her, blevet antaget for et Arbejde af Aelbert Cuyp, og findes opført i Hofstede de Groots kritiske Fortegnelse over hans Værker. En Rensning af Forgrunden har afsløret Pieter van Hulsts Signatur. Under dette Navn viser Billedet sig ogsaa at være solgt i det 18de Aarhundrede. Alligevel vedbliver Billedet at være gaadefuldt. Baggrundslandskabet er saa karakteristisk for Cuyps Stil, Farve og Behandling, at Billedet dog paa en eller anden Maade synes at have en Forbindelse med Cuyp. Der er imidlertid for Aarsskriftet gode Grunde til senere at vende tilbage til dette Billede. Bredius har nemlig i sine »Künstler-Inventare«

fremskaffet gode Oplysninger om Pieter van Hulsts Virksomhed her i Danmark. En nærmere Redegørelse for de rige Skatte i Malerisamlingen paa Nivaagaard hører desuden til Opgaverne for Kunstmuseets Aarsskrift.

KARL MADSEN

BLANDEDE MEDDELELSER

Efter det fra Danmark givne Eksempel har Stockholms Nationalmuseum 1919 udsendt første Bind af »Nationalmusei årsbok«. »Minnet af Richard Bergh ägnas disse studier«. Hans ædle og elskelige Personlighed havde jo ogsaa hos os vundet mange Venner, der forstaar, hvilket smerteligt Tab Sverig har lidt ved hans Død. Erik Wettergreen har skrevet om ham som Kunstner, Axel Gauffin har givet Meddelelser om hans »grå böcker«. De vidner smukt om hans Iver, Samvittighedsfuldhed og Intelligens som Nationalmuseums Chef. Han ansaa dette for at være en for hele Landets Kunstliv betydningsfuld Institution, hvis Maal var at kaste Lys over Kunstudviklingen ved udprægede og typiske Arbejder af gode Kunstnere, dog ikke af alle gode Kunstnere; selv af disse maatte Udvalget begrænses. Skønt kritisk og skeptisk overfor nogle af de nyeste Kunstretninger ønskede han disse repræsenterede i Museet af Hensyn til den kunsthistoriske Perspektiv. »Utan en förgrund tätt inpå intet verkligt förnembart perspektiv«. Mange af hans Notater omhandler Enkeltheder i hans Planer om Museets Omdannelse, andre almindelige Museumsspørgsmaal: Katalogisering, Fotografering, Konservering, midlertidige Udlaan til Provinssamlingerne af nogle fremragende Arbejder, Publikationer og Foredrag eller Omvisninger, Ønskeligheden af skiftende instruktive Udstillinger med Laan fra Privatsamlinger. Der er desuden kritiske og almindelige Betragtninger over Kunst. »Först i vår tid har det gått fullt upp för menniskorna att konsten har två väsenskilda sidor: den matematiska och den imitativa. — 3 stilar: illusionistisk, ornamental, blandat». — Folkets Kunstsans er fordærvet af Fotografien, der er nøgtern og saglig uden Fantasi; »hvardagssanningen, tron på det objektiva beherskar verlden och oljetrycket«. Kunst er Sejr over Tid og Forkrænkelighed; Følelsen er det centrale, Begyndelsen og Enden. Fra Følelsen er Kunsten kommen, og derhen gaar atter dens Vej; Kunst, der ikke bæres oppe af Følelsen, er død, hvor godt den end kan være tænkt. Den store Glæde bringer Kunst, fordi den bedre lærer os at forstaa og skatte, hvad der lever og har levet. Richard Bergh følte sig med sine Kammerater — thi godt samarbejdende Museumsmænd maa blive Kammerater, — forenede i Evnen til at elske, »älska med vidöppna hjertan och utan fördomar två saker evigt värda att älska: det mänskliga — det konstnärliga — skönheten hvar den fins«.

I »Nationalmusei årsbok« har Erik G. Folcker skrevet om de ældste Fajancer fra Rørstrand, Georg Göthe om nogle lidet kendte — og udmærkede — Arbejder af Sergel, Ernst Kjellberg om et romersk Portrætfragment, og Gregor Paulsson en stor og fortrinlig Afhandling om svensk Stil i Landskabsmaleriet fra det 18de Aarhundrede. Ragnar Hoppe fortjener vor Tak for hans fint forstaaende Redegørelse for den i Nationalmuseum i Efteraaret 1918 udstillede Samling af danske Tegninger.

I en Form, der ligner Aarsskriftets, er ogsaa her i 1920 udgivet en Række Studier »Fra Glyptotekets Samlinger«. »Tilegnet Mindet om Carl Jacobsen. Med dette Navn skal Rækken af Glyptotekets

Aarsskrifter indledes — Navnet paa den Mand, hvis Initiativ, utrættelige Energi og ubegrænsede Offervillighed denne rige Samling skylder sit Indhold«. Kunstmuseets Aarsskrift bør hilse Glyptotekets kollegialt Velkommen. Mange af dets Bidrag skyldes fremmede Forskere, et Par af de danske turde dog ikke have mindst Værdi. Særlig instruktiv er Frederik Poulsens Afhandling om de etruskiske Gravmalerier.

Artiklen i vort Aarsskrift om Abildgaards Tegninger var allerede trykt, da et Par købtes til Kobberstiksamlingen paa en i Oktober afholdt Auktion. Den ene viste en Kvindefigur benyttet til Mysis i det 1804 malte Optrin af »Pigen fra Andros«, den anden var en pragtfuld Kompositionstegning, en Kvinde med et Overflødighedshorn og et Par smaa Genier foran et Janustempel. Efter Underskriften fremstillede den »La fécondité« og var tegnet til et Transparent. Aarstallet 1788 siger, at Anledningen var Stavnsbaandets Løsning.

Ligesom to paa samme Auktion solgte Malerier af Abildgaard havde disse Tegninger tilhørt Professor Ludvig Wimmer og ikke været fremme paa Kunstforeningens Abildgaard-Udstilling. Det ene af Malerierne, i Kataloget kun betegnet som »Fire Kvinder«, var den som Modstykke til Museets Billede af Apollo, der paalægger Parcerne at opsøge Ceres, malte Fremstilling af Parcernes Forsøg paa at overtale Ceres til at følge med tilbage til Jorden. Det andet af de paa Auktionen solgte Billeder af Abildgaard købte Museet for Renter af C.J. Thomsens Museumslegat. Det er dateret 1808 og hører til en Række af fire Digter-Billeder i samme Størrelse. Billedet af Sappho blev efterladt ufuldendt, et andet fremstillede Catull, der trøster Lesbia for Tabet af hendes Spurv. Museet har nylig faaet Fremstillingen af Anakreon, — paa Abildgaard-Udstillingen 1809 forklaret som Anakreon og Amaryllis hvad der ved Abildgaard-Udstillingen 1817 rettedes til »Anakreon synger og spiller for Bathyll«. — Det sidst erhvervede Billede fremstiller Tibull. Den unge Digters Stilling er smuk, Farven fin, og Billedet, der hører til Abildgaards bedste, vil danne et passende Modstykke til hans »Anakreon«, om det end næppe naar helt i Højde med dette udmærkede Maleri. Fremstillingen forklares saaledes 1817: »Digteren Tibull græder over Pengemangel ved sin elskede Delias lukte Dør, hvis Hund ei engang længere vil kjendes ved ham«. Kataloget over Udstillingen 1809 giver den supplerende Oplysning, at Hunden »aldrig bjeffede af hans rige Rival«. Det ikke synderlig moralske Motiv stammer fra Tibulls sjette Elegi, men Hunden — en højst forunderlig Eventyrhund — er en Tildigtning af Abildgaard.

Paa samme Auktion erhvervede Kobberstiksamlingen nogle Tegninger af Eckersberg, deriblandt en Række smukke Studier af Skibe og et fra Læretiden hos David paavirket Kompositionsudkast: Diana overraskes af Aktæon. Desuden et Par Figurstudier af Constantin Hansen, Købkes nydelige Studietegning til Baggrunden for »Efteraarsmorgen ved Sortedamssøen« og Pilos pragtfulde Udkast til et Portræt af Frederik V.

Som Gave fra Direktør Mario Krohn har Kobberstiksamlingen modtaget tre smaa let behandlede Portrættegninger af Købke. Til Samlingens seneste Erhvervelser hører Hans Smidths Studietegning af en Gaasepige og Jens Juels 1785 daterede Pastelportræt af Anna Catarina Basse, gift med Præsten Maaløe.

Ved Hundredaarsdagen for Lorenz Frølichs Fødsel udsendte F. Hendriksen det

første smukke Bind af et anseligt Værk om denne Kunstner. Brevvekslingen mellem ham og Lundbye berører mange Kunstværker i Museets Eje, men den mærkeligste Oplysning om et Museet tilhørende Maleri giver Frølichs S. 187 gengivne Tegning fra Olevano i Sept. 1847. Den samme Gruppe af ivrigt arbejdende Kvinder — i Færd med at knuse Majs eller tilberede Makaroni — genfindes nemlig paa en af Museets Skitser af Marstrand. At denne stammer fra Marstrands sidste Aar, turde være utvivlsomt; den har derfor været antaget malt 1869 under hans sidste Besøg i Italien, uagtet den efter Behandlingen gør Indtryk af at være endnu senere. Den er malt efter en Studietegning, der godtgør, at Marstrand ved Siden af Frølich, lidt til venstre for ham, tro har aftegnet den Gruppe, han uforandret har overført i Skitsen, hvor kun den lille Pige, der vogter Vuggen, er tilføjet, og den store Arne bleven flyttet til et andet Sted i Rummet. Marstrand var dog i 1847 for optaget af »Dansen paa Ischia« og lignende Emner til at tænke paa at benytte et saadant Motiv for et Maleri. Først efter at han paa sin sidste Rejse havde ændret eller udvidet sin Opfattelse af Italien, har rimeligvis Motivet ved et Gennemsyn af hans gamle Tegninger fanget hans Opmærksomhed ligesom den da omarbejdede Fremstilling af »Hjemkomsten til de moderløse«. Trods Skitsens mærkelige Kraft og Friskhed er den i hvert Fald — ligesom det store Flertal af hans Skitser med italienske Motiver — kun et Erindringsbillede og ikke noget paa Stedet malt Studie.

Fra Frøken Cand. mag. Herdis Krarup har Museet som testamentarisk Gave modtaget et Billede i Piazettas Stil af en ung Matematiker.

Godsejer J. Hage har til Nivaagaard erhvervet et tækkeligt og velbevaret Billede af den florentinske Rafael-Efterligner Giuliano Bugiardini med en Fremstilling af Jomfru Maria, Kristusbarnet og den lille Johannes. Til højre for Gruppen er en smuk landskabelig Baggrund, som sagtens i den oprindelige Komposition har haft sin Modvægt i et tilsvarende Landskab til venstre.

Skønt det fremtidig maa blive en Hovedopgave for Museet at søge dets ældre Afdeling beriget med gode Værker af italiensk Malerkunst, bør fordelagtige Lejlighedskøb ikke forsømmes. Paa Auktionen over de Liphartske Kunstsamlinger var Købelysten til gode hollandske Billeder kun ringe. Det var da rimeligt for Museet at anvende 500 Kr. til Købet af Thomas Wijcks nydelige lille Billede, uagtet denne Maler, der ikke mindst ved sine Smaabilleder af Haandværkere fortjener Opmærksomhed og Paaskønnelse, forud var godt repræsenteret i Museet. Kataloget over Malerierne angav Billedet som et »Interieur hos en Snedker«; selv det flygtigste Blik paa Billedet viser dog en Væver, der arbejder i sit Hjem, hvor Konen passer deres spæde Barn. Billedet har tilhørt mange franske Samlinger; efter en Seddel paa Bagsiden er det indkøbt til en saadan i Leiden 1766 med et Modstykke, der fremstillede en Apotheker. Begge disse Billeder (»Een Wever met Bywerk« og »Een Alchimist«) var 1743 solgte i Amsterdam paa Auktion efter Izaak Hoogenbergh. Mærkelig nok er Væveren malt efter samme Model som Kedelflikkeren i Wijcks Museets tilhørende gode Studie.

For 5100 Kr. købte Museet det ikke i Kataloget opførte Alterbillede af Lucas Cranach. Det findes gengivet i Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XI, S. 279. Under store Figurer af Kristus paa Korset, Maria Magdalene, Kristi Moder og Apostlen Johannes er Vaabenskjolde og 14 smaa Portrætfigurer, der aabenbart kun skyldes

en underordnet Værkstedsmedhjælper. Det er i sin Art et mærkeligt og anseligt Værk, udmærket egnet til at supplere Museets mange Arbejder af Cranach og hans Værksted. Den buede og revnede Træplade trænger til en omhyggelig Istandsættelse; selve Maleriet er endog glimrende godt bevaret.

Et af de bedste Billeder paa den Liphartske Auktion var et tilbagekøbt spansk Portræt af en lille Pige. Det var tilskrevet Murillo, men skyldes sikkert Francisco de Zurbarán, da det har det nøjeste Karakterslægtskab med det i Hugo Kehrers Bog om denne Maler paa Tavle 45 og 46 gengivne Billede, der for Tiden findes i Kunsthandelen »Artium« i Malmø. Ligesom dette udmærkede Billede, hvor den lille Pige staar i en med røde Baand pyntet blaa Kjole, gengiver sagtens det Liphartske Portræt en Datter af Kunstneren. Takket være Docent Helge Kjellins gode Indkøb har »Artium« ogsaa mange andre Skatte at opgive. Derimellem en Række højst interessante Biller af ældre byzantisk Malerkunst, et Terrakottaeksemplar af et af Donatellos Madonnarelieffer, et farvet Stukeksemplar af et af Mino da Fiesoles, et anseligt Rundbillede i Lorenzo di Credis Stil, og et betydeligt Værk af Jacopo de Sellajo med den hellige Hieronymus i et ypperligt Landskab. Endvidere et udmærket Portræt af Tintoretto, et nydeligt Madonnabillede af Mabuse, gode Billeder af senere fransk og hollandsk Kunst og et »Nature morte« af den paa dette Omraade uforlignelige Chardin. Kunsthandelen i København har næppe nogensinde kunnet opvise tilsvarende Herligheder.

I »Samlede afhandlinger om nordisk kunst« af Jens Thiis er et Afsnit om nyere dansk Malerkunst med Omtale og Gengivelser af enkelte af Museets Billeder. »Jul i Norge« bringer en Artikel, kaldet »Gamle Philipsen. Smaa reiseerindringer om et stort menneske. Av Hans E. Kinch.« Mellem Gengivelserne findes den i Teksten for sin ejendommelige orientalske Stemning fremhævede Skildring af »Æselstalden i Tunis«; »næsten haremsstilhet er der mellem søjlerne.« I samme Hefte er Museets Billede af Christian Skredsvig gengivet mellem andre Arbejder af denne Kunstner, hvis gode Forfatter-Pen har givet Heftet et lille Bidrag. Den ikke mindre udmærkede Maler-Skribent Christian Krogh har i første Bind af »Kampen for Tilværelsen« optrykt sin Artikel fra Kunstmuseets Aarsskrift.

Dansk Kunstlitteratur har i den seneste Tid faaet notable Forøgelser af forskellig Art. Johannes V. Jensen har i sin Bog om Johannes Larsen ved herlige Naturskildringer givet denne Malers Arbejder en straalende Fortolkning. M. Mackeprang har i en klar og fortrinlig Oversigt over »Vore Landsbykirker« behandlet et vigtigt Afsnit af Kunstens Historie i Danmark. Bestyrelsen for Thorvaldsens Museum har udsendt et smukt Hefte med Gengivelser efter hans Tegninger; Teksten af Albert Repholtz fremhæver med Rette de lettest skitserede som de mest beundringsværdige.

150 Aarsdagen for Thorvaldsens Fødsel mindedes paa Museet med en Laurbærkrans ved H. V. Bissens Portrætbuste af Thorvaldsen, der har faaet Plads mellem Thorvaldsens Ungdomsværker. En Velgører mod Kunstmuseet har ved Mindedagen skænket dette en Række fremragende Billeder, der dog først vil blive fremhængte i det kommende Aar og omtalte i det næste Bind af Kunstmuseets Aarsskrift.

FORTEGNELSE OVER ILLUSTRATIONERNE

N. A. Abildgaard: Høstmand. Tegning. Kobberstiksamlingen ..... Titelbladet
P. C. Skovgaard: Aften i Skoven. Ufuldført. Kunstmuseet 2
— Nordskoven ved Jægerspris. Studie. Privateje 3
— Bøgestamme med en afblæst Gren. 1858. Privateje 4
— Bøgestammer i Delhoved Skov. Privateje 5
— Fra Præstø over mod Nysø. 1846. Kunstmuseet 6
— Subiaco mod Aftensolen. Privateje 7
— P. C. Skovgaards Barndomshjem i Vejby. Privateje 8
— Magdalene Aggersborg. Privateje 9
— Højerup Kirke paa Stevns Klint. 1842. Privateje 11
— Udkanten af Tisvilde Skov. Blæst. 1844. Privateje 12
— Landevej ved Vognserup. Studie. 1847*. Privateje 13
— Landevej ved Herregaarden Vognserup. 1849. Kunstmuseet. 14
— Susaaens Oversvømmelse. Studie. Privateje 15
— Eftermiddag paa Vejleeng. 1857. Privateje 16
— Bøgeskov i Maj. 1857. Privateje 17
— En Bøgeskov i Oktober. 1857. Privateje 19
— Udsigt fra Frederiksborg Slot. 1842. Privateje 22
— Kakkelovnsskærm. Kanevasbroderi af Fru Georgia Skovgaard. Privateje 23
— Dyrehaven mod Aften. Karton. Privateje 25
— Sommereftermiddag ved en Indsø. 1859. Nivaagaard Malerisamling 27
— Breelde ved Usserød. 1847. Tegning. Kobberstiksamlingen . 29
— Kat. Tegning. Privateje 30
— Karton til Iselingebilledet. Privateje 31
— Tegning for et broderet Tæppe. Privateje 33
— Studie fra Venedig. 1854. Aarhus Museum 34
— Lynfælde fra Jægersborg Dyrehave. 1871. Privateje 35
— Udsigt fra Møens Klint over Havet. 1849. Privateje 36
— Studie fra Møen. 1850. Privateje 37
— Ved Skarritsø. Tegning. Kobberstiksamlingen 39
— Sommereftermiddag med en bortdragende Regnbyge. 1874. Kunstmuseet 40
— Fru A. E. Freund. 1860. Kunstmuseet 41
— Mandsportræt. 1872. Privateje 43

* Ved en Trykfejl er Aarstallet under Billedet opført som 1857.

P. C. Skovgaard: Landskabstegning. Kobberstiksamlingen 44
— »Prinsessen paa Ærten«. Kobberstiksamlingen 46
— »Fyrtøiet«. Kobberstiksamlingen 47
— »Lille Claus og store Claus«. Kobberstiksamlingen 49
— »Gaaseurten«. Kobberstiksamlingen 51
— »Svinedrengen«. Kobberstiksamlingen 53
— »Boghveden«. Kobberstiksamlingen 55
Claus Berg: Figurer fra Nr.-Broby Kirke. Nationalmuseet 57
— Laurentius. Nr.-Broby Kirke 59
— Marias Himmelkroning. Ny Carlsberg Glyptotek 61
— Helgenindefigurer fra en Altertavle. Nationalmuseet 63
— Maria Magdalene. Voldbytavlen. Frijsenborg 64
— Maria og Johannes. Nationalmuseet 65
— Detail af Johannesfiguren. Nationalmuseet 66
— Krucifiks i Vindinge Kirke 67
— Evangelistsymbol paa Krucifikset i Vindinge Kirke 68
Formentlig P. P. Rubens: Kopi efter et italiensk Portræt. Kunstmuseet 70
Processionskrucifiks fra Sundby Kirke. Nationalmuseet 74
Processionskrucifiks fra Bellinge Kirke. Nationalmuseet 75
Bagsiden af Bellinge-Krucifikset. Nationalmuseet 76
Kristus som Verdensdommer. Relief fra Domkirken i Lincoln 80
Kristusfiguren paa Ulvik-Antemensalet. Bergens Museum 81
Theodor Philipsen: Æselstald i Tunis. 1882. Kunstmuseet 82
Arne Lofthus: Theodor Philipsen. Tegning. Privateje 87
Peter Hansen: Travemünde. 1902. Kunstmuseet 88
Johannes Larsen: Paa Andetræk. 1895—97. Kunstmuseet 89
Paul Gauguin: Étude de nu. 1880. Kunstmuseet 93
A. M. 1639. Den udvalgte Prins paa Andejagt ved Nykøbing Slot. Kunstmuseet. 96
Prinsesse Augusta af Danmark, Hertuginde af Gottorp. Det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg 103
Karel van Mander: Den udvalgte Prins Christian. Det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg 105
Jacob van Doort: Prinsesse Elisabeth, Hertuginde af Brunsvig-Lyneborg. Det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg 105
Den udvalgte Prins som Lig. Det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg. 105
Den udvalgte Prins Christian. Det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg. 105
Corn. Høyer: Kong Christian VII. Det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg 105
A. Wuchters: Christian IV. 1638? Det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg 109
Maestro del Bambino Vispo: Jomfru Marias Død. Privateje 111
Simone Martini: Den hellige Katarina af Aleksandrien og den hellige Victor. Privateje 112
Bronzino: Lucrezia di Medici. Privateje 113
Francesco Guardi: Bucentorofesten i Venedig. Privateje 115
El Gerco: Den angrende Apostel Peter. Privateje 116

Velasquez: Maria-Anna af Østerrig, Philip IV's anden Dronning. Privateje ... 117
Spansk, 15de Aarhundrede: Jomfru Marias Tempelgang. Privateje 118
Goya: Don Manuel Lapeña, Marquis de Bondad Real. 1799. Privateje 119
Aelbert Cuyp: Køer i et Landskab. Privateje 121
Anthonie van Dyck: Astronomen og Matematikeren Nicolas Bryant. Privateje. 122
Jan Steen: Hanekamp. Privateje 123
Frans Hals: Mandsportræt. 1640. Privateje 125
— Mandsportræt. Malt omtr. 1660. Privateje 127
Rembrandt: Studie til en af Dommerne i Susannebilledet. 1647. Privateje ... 129
— Lucretia. 1664. Privateje 131
Anders Zorn: Selvportræt. Radering. 1904 135

REGISTER

OVER KUNSTNERNAVNE

DE MED * MÆRKEDE TAL HENVISER TIL ILLUSTRATIONER

Abildgaard, Nicolai Abraham, Titelbladet*, 142.
Ancher, Michael Peter, 90.
Andersen, Carl Christian, 83.
Andersen Nordmand, Peder, 137.
Angrand, Charles, 92.
Arbien, Hans, 137.

Bache, Otto, 89, 90.
Barels Contrafejer, Arnolt, 102.
BartholomæusContrafejer, 102.
Bellini, Giovanni, 73.
Bergh, Richard, 25, 26, 141.
Berg, Claus, 58—69*.
Bergius, Anders, 137.
Bindesbøll, Thorvald, 90—91.
Bissen, Herman Vilhelm, 144.
Blumenthal, Carl Gustav, 137.
Blumenthal, Mathias, 137.
Bronzino, Agnolo, 113*, 114.
Brun, Frans, 108.
Bugiardini, Giuliano di Piero di Simone, 143.
Buys, Cornelis, 138.
Böttner, Wilhelm, 106.

Cabanel, Alexandre, 94.
Cariani, Giovanni dè Busi, 73.
Chardin, Jean Siméon, 144.
Christensen, Polycarpus Godfred Benjamin Wildenradt, 89.
Codde, Pieter Jacobs, 124.
Coning, Jacob, 137.
Constable, John, 120.
Cornelisz van Oostsanen, Jacob, 138—139.
Corot, Jean-Baptiste-Camille, 91.
Cour, Janus Andreas Bartholin la, 26, 32.
Courbet, Gustave, 19—20, 36, 94.
Cranach d. æ., Lucas, 143—144.
Credi, Lorenzo di, 144.
Cuyp, Aelbert, 46, 120, 121*, 140.

Dahl, Johan Christian Claussen, 138.
Daumier, Honoré, 91.
Diepenbeeck, Abraham van, 99.
Diskow, Hans von, 97.
Donatello, 144.
Dort, Jacob van, 105*.
Drouais le fils, François Hubert, 120.
Dusart de Waal, Frans, 99.
Dyck, Antoon van, 120, 122*, 124.
Dürer, Albrecht, 101.

Eckersberg, Christoffer Wilhelm, 14, 142.
Erichsen, Augustus, 98.

Fiesole, Mino da, 144.
Freund, Herman Ernst, 44.
Frølich, Lorenz, 142—143.
Fyt, Jan, 91.

Garstenbüttel, Ulrich, 102.
Gauguin, Paul, 92—95*.
Gebauer, Christian David, 89.
Giorgione, 72, 73.
Godefroy de Claire, 78.
Goes, Hugo van der, 139.
Goya y Lucientes, Francisco José de, 114, 119*.
Greco, Domenico Theotocopuli el, 114, 116*.
Guardi, Francesco, 114, 115*.

Haelwegh, Albert, 102, 107.
Hals, Frans, 120, 124—128*, 130.
Hansen, Carl Christian Constantin, 89, 142.
Hansen, Peter Marius, 88*, 90.
Harsdorff, Caspar Frederik, 137.
Hasselriis, Louis, 84.
Heere, Lukas de, 139.
Holbein d. y., Hans, 106.
Hosenfeller, Heinrich Christian Friedrich, 137.
Hulst, Peeter van, 140—141.
Hørner, Johan, 107.
Høyer, Cornelius, 106.

Jensen, Christian Albrecht, 126.
Johansen, Viggo, 85, 90.
Jonssön, Olluf, 101.
Jordaens, Jacob, 99, 100.
Juel, Jens, 106, 108, 137, 142.

Koninck, Jacob, 137.
Krogh, Christian, 144.
Krøyer, Peter Severin, 92.
Købke, Christen Schjellerup, 8, 142.

Larsen, Johannes, 89*, 90, 144.
Lastman, Pieter Pietersz, 128.
Lofthus, Arne, 87*.
Loo, Jean Baptiste van, 120.
Lorentzen, Christian August, 137, 138.
Lorrain, Claude, 28.
Lundbye, Johan Thomas, 4, 5, 8, 10, 15, 45—46, 143.
M. 1639, A., 96*, 97—98, 110.
Mabuse, Jan Gossart van, 144.
Maestro del Bambino Vispo, 111*.
Magerstadt, Adrian, 96*, 97—98, 110.
Mander, Karel van, 102, 105*—106, 107, 139.
Manet, Édouard, 128.
Marc Anton Raimondi, 130, 133.
Marstrand, Wilhelm Nicolaj, 32, 38, 143.
Martini, Simone, 112*, 114.
Matham, Adriaen Jacobsz, 98.
Matham, Theodorus, 108.
Meiding, Antonius, 102.
Meyer, Ernst, 138.
Muiltge, Adrian, 98.
Munch, Eggert, 137.
Munthe, Ludvig, 32.
Murillo, Bartolomé Estéban, 114, 144.
Møller, Jens Peter, 89.

Nattier, Jean Marc, 114.
Nicolas de Verdun, 78.
Niss, Thorvald Simeon, 89.
Notke, Bernt, 59.

Passe, Simon de, 105.
Pauelsen, Erik, 137, 138.
Pedersen, Viggo Christian Frederik Vilhelm, 34, 40.
Peiters, Remmert, 106—107.
Philipsen, Theodor Esbern, 82*—95, 144.
Piazetta, Giovanni Battista, 143.
Pilo, Carl Gustaf, 142.
Piombo, Sebastiano del, 72.

Quedlius, 99.

Raffael Santi, 26, 70—73, 143.
Ravesteyn, Jan Antonisz van, 124.
Rembrandt, 94, 100, 120, 124, 128—134*, 140.
Renier de Huy, 78.
Repholtz, Albert Henrik, 144.
Rohde, Johan Gudmann, 92.
Rousseau, Théodore, 28.
Rubens, 24, 26, 70—73*, 91, 99, 100.
Ruisdael, Jacob Isaakszoon, 120.
Rørbye, Martinus Christian Wesseltoft, 91.

Schavenius, Johan Nicolai, 137.
Schou, Ludvig Abelin, 89—90.
Sellajo, Jacopo de, 144.
Sergel, Johan Tobias, 141.
Skovgaard, Joakim Frederik, 2—44, 85, 91.
Skovgaard, Niels Christian, 4, 5, 9, 10, 26, 29, 35, 38, 91.
Skovgaard, Peter Christian, 2—55*, 89, 91.
Skredsvig, Christian Eriksen, 3, 144.
Smidth, Hans Ludvig, 90, 142.
Spitzmacher, Bartholomæus, 102.
Steen, Jan Havicksz, 120, 123*.
Steenwinckel, Morten von, 101, 103, 105.

Stenwinckel, Olluff von, 101.
Stoss, Veit, 68—69.
Syberg, Fritz, 90.

Teniers d. y., David, 99,100.
Ter Borch d. y., Gerard, 124.
Thorvaldsen, Bertel, 90, 144.
Tintoretto, Jacopo Robusti il, 144.
Tiziano Vecelli, 73, 132.
Tunmarck, E. G., 137.

Valdés Leal, Juan de, 114.
Vecchio, Jacopo Palma il, 73.
Velasquez, Diego Rodriguez da Silva y, 28, 114, 117*.
Vermehren, Johan Frederik Nikolaj, 14.
Visschers, 99.

Wahlberg, Alfred, 32.
Wichmann, Peter, 137.
Wijck, Thomas, 143.
Weier, Hans, 102.
Wuchters, Abraham, 107—108, 109*.

Zorn, Anders Leonard, 135*—136.
Zurbarán, Francisco da, 144.

33.00191

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00609 4300